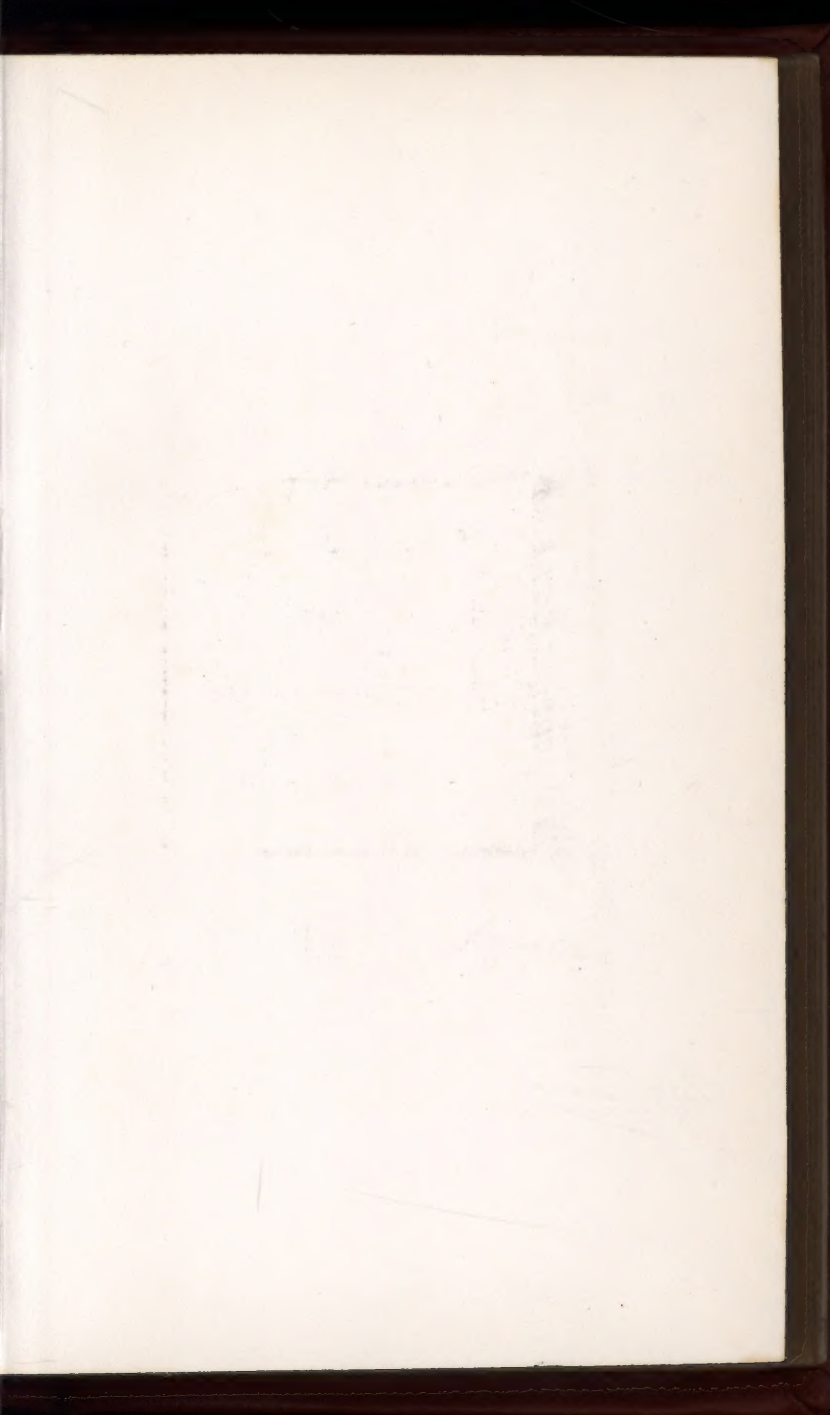
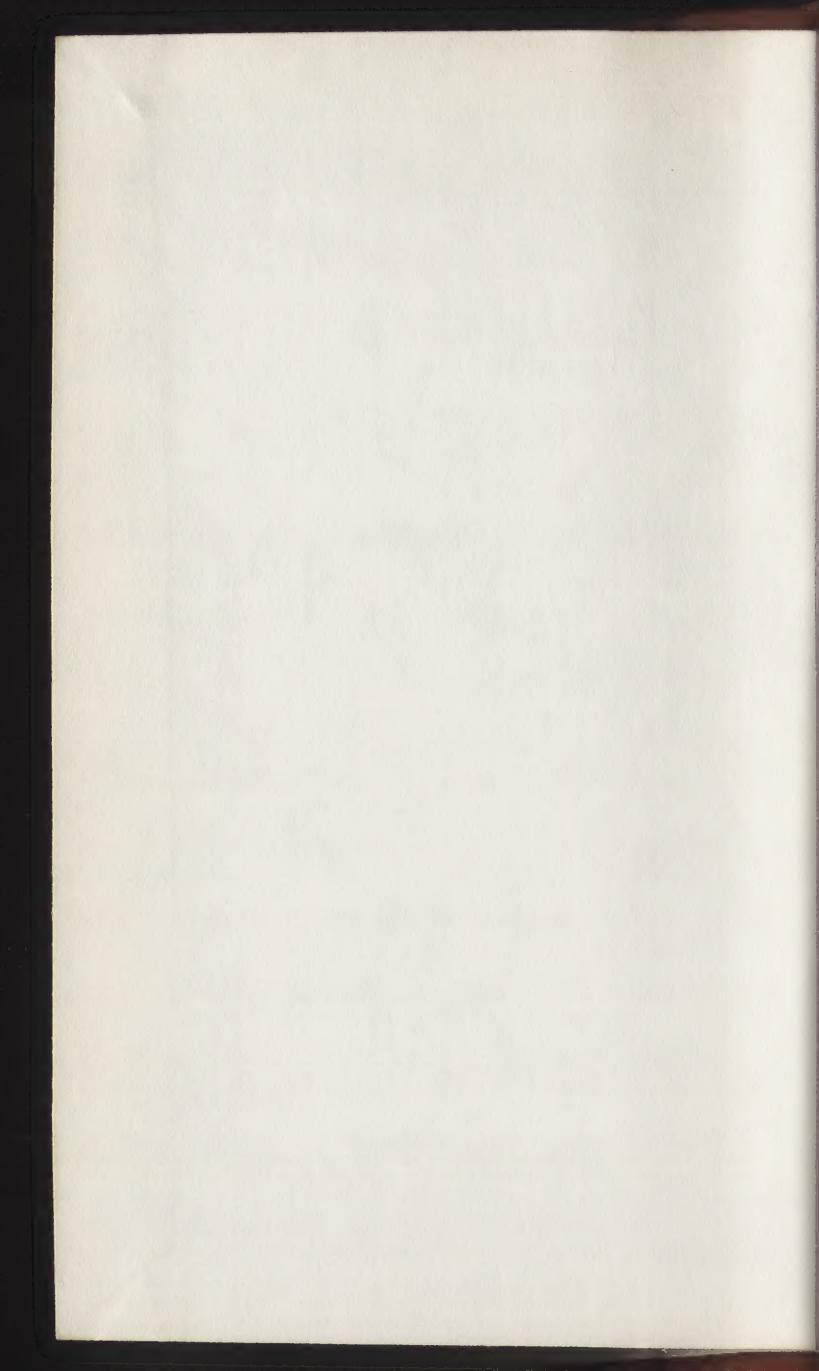
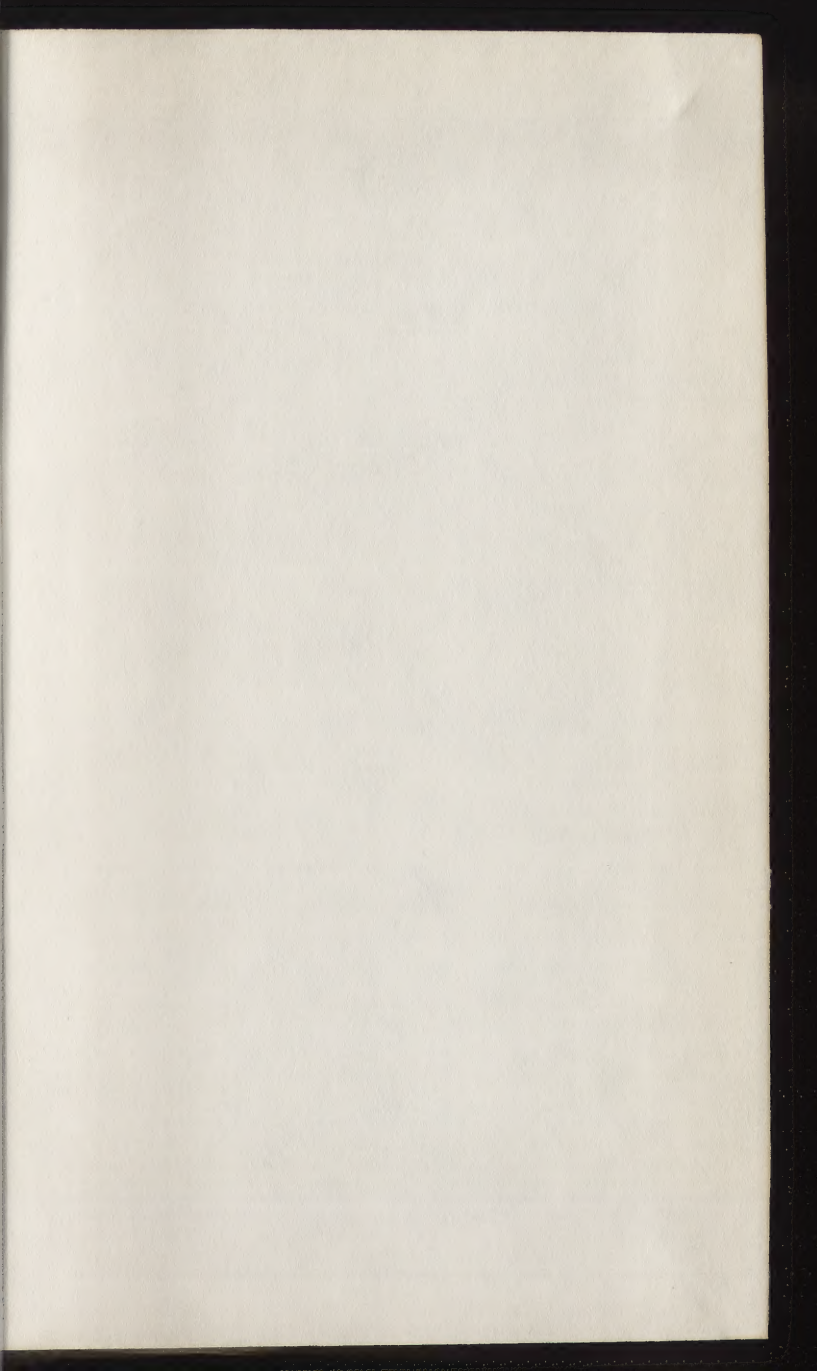


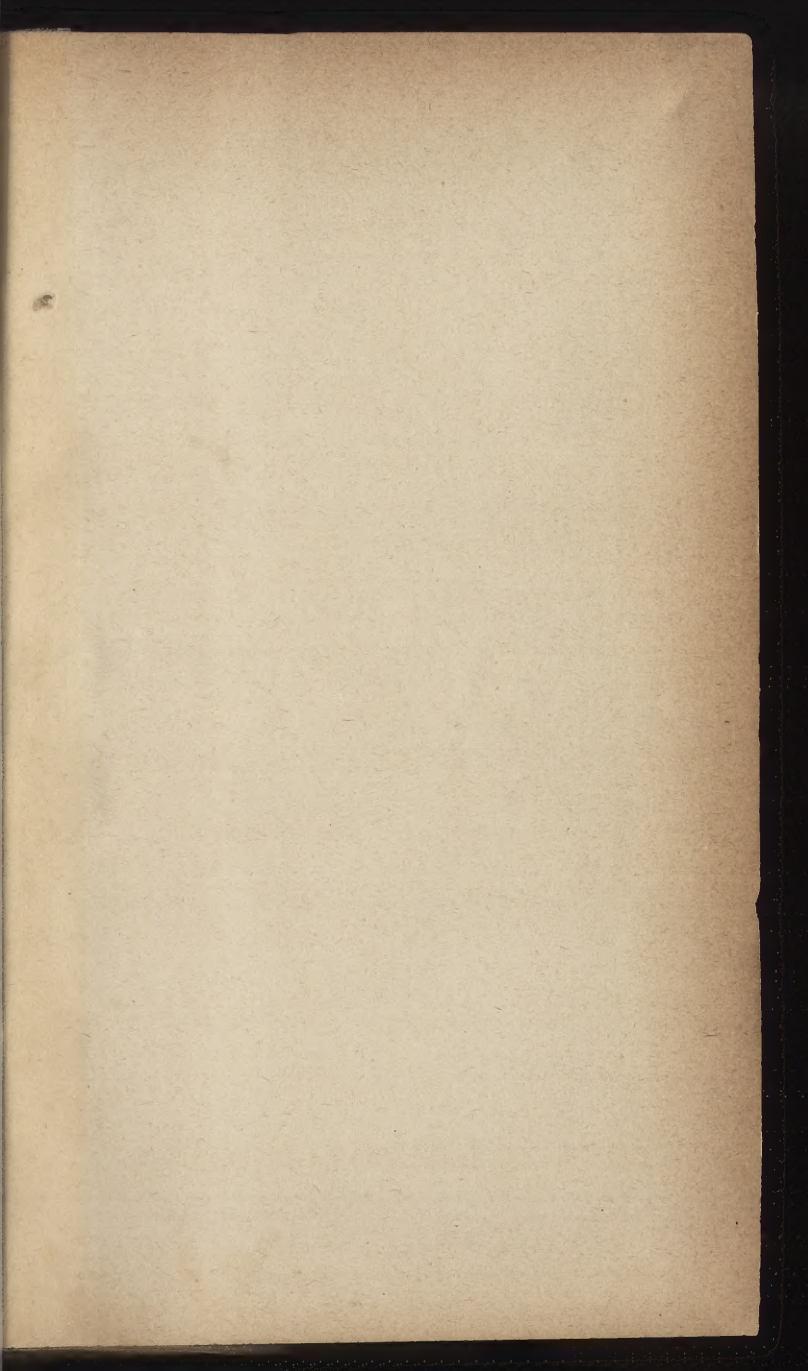
THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

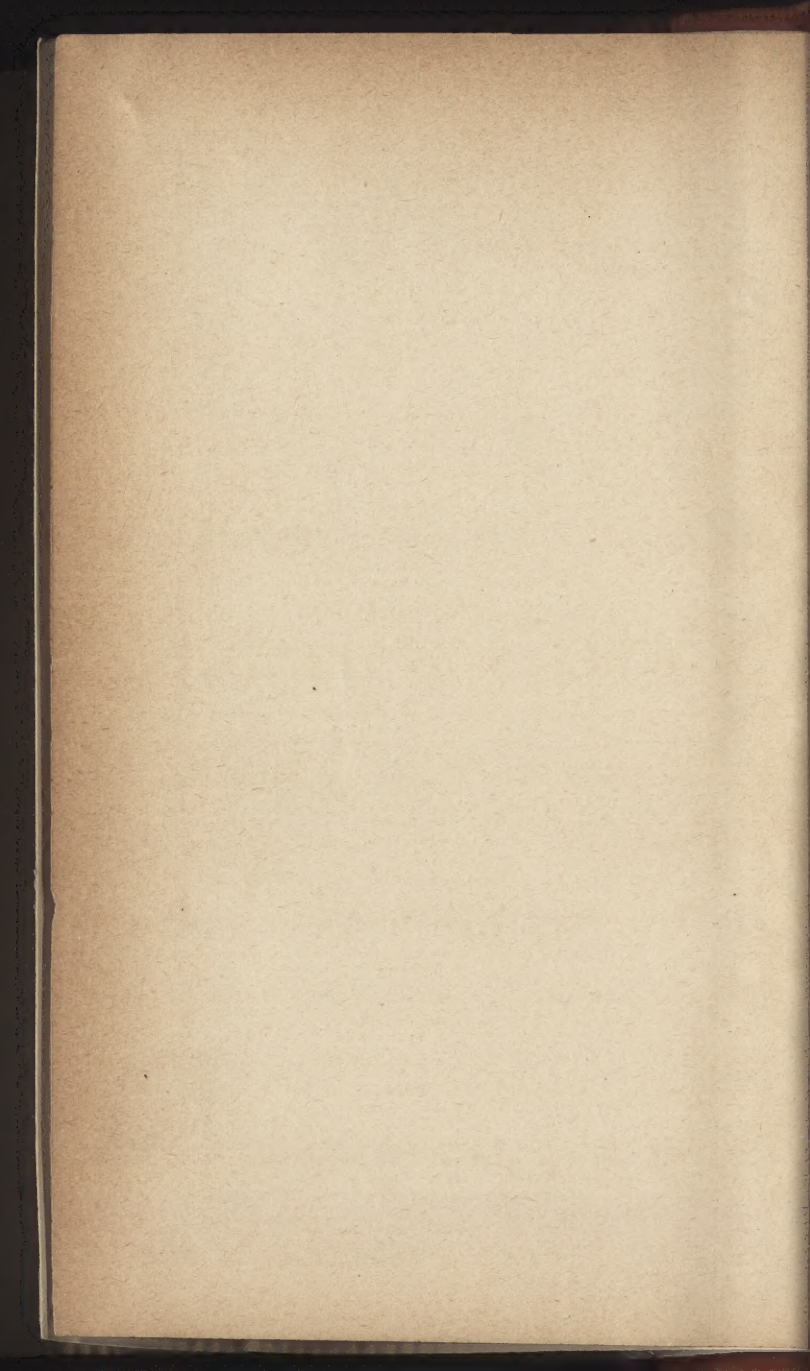












LES

MAITRES D'AUTREFOIS

L'auteur et les éditeurs déclarent réserver leurs droits de traduction et de reproduction à l'étranger.

Ce volume a été déposé au ministère de l'intérieur (section de la librairie) en novembre 1876.

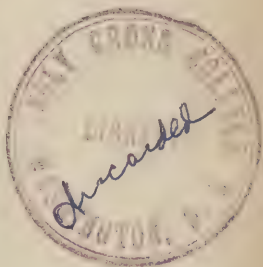
LES
MAITRES D'AUTREFOIS

BELGIQUE -- HOLLANDE

PAR

EUGÈNE FROMENTIN

CINQUIÈME ÉDITION



ND

631

F8

1904

5327

PARIS

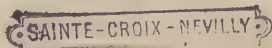
LIBRAIRIE PLON

E. PLON, NOURRIT ET C^{ie}, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

RUE GARANCIÈRE, 10

1885

Tous droits réservés



709.2
F 931

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Bruxelles, 6 juillet 1875.

Je viens voir Rubens et Rembrandt chez eux, et pareillement l'école hollandaise dans son cadre, toujours le même, de vie agricole, maritime, de dunes, de pâturages, de grands nuages, de minces horizons. Il y a là deux arts distincts, très-complets, très-indépendants l'un de l'autre, très-brillants, qui demanderaient à être étudiés à la fois par un historien, par un penseur et par un peintre. De ces trois hommes, qu'il faudrait pour bien faire réunir en un seul, je n'ai rien de commun avec les deux premiers; quant au peintre, on cesse d'en être un, pour peu qu'on ait le sentiment des distances, en approchant le plus ignoré parmi les maîtres de ces pays privilégiés.

Je vais traverser des musées, et je n'en ferai pas la revue. Je m'arrêterai devant certains hommes; je ne raconterai pas leur vie et ne cataloguerai pas leurs

œuvres, même celles que leurs compatriotes ont conservées. Je définirai, tout juste comme je les entends, autant que je puis les saisir, quelques côtés physionomiques de leur génie ou de leur talent. Je n'aborderai point de trop grosses questions; j'éviterai les profondeurs, les trous noirs. L'art de peindre n'est que l'art d'exprimer l'invisible par le visible; petites ou grandes, ses voies sont semées de problèmes qu'il est permis de sonder pour soi comme des vérités, mais qu'il est bon de laisser dans leur nuit comme des mystères. Je dirai seulement, devant quelques tableaux, les surprises, les plaisirs, les étonnements, et non moins précisément les débits qu'ils m'auront causés. En cela, je ne ferai que traduire avec sincérité les sensations sans conséquence d'un pur *dilettante*.

Il n'y aura, je vous en avertis, ni méthode aucune, ni marche suivie dans ces études. Vous y trouverez beaucoup de lacunes, des préférences et des omissions, sans que ce manque d'équilibre préjuge rien de l'importance ou de la valeur des œuvres dont je n'aurais pas parlé. Je me souviendrai quelquefois du Louvre et ne craindrai pas de vous y ramener, afin que les exemples soient plus près de vous et les vérifications plus faciles. Il est possible que certaines de mes opi-

nions jurent avec les opinions reçues ; je ne cherche pas, mais je ne fuirai point les révisions d'idées qui naîtraient de ces désaccords. Je vous prie de ne pas y voir la marque d'un esprit frondeur, qui viserait à se singulariser par des hardiesses, et qui, parcourant des chemins battus, craindrait qu'on ne l'accusât de n'avoir rien observé, s'il ne jugeait pas tout à l'envers des autres.

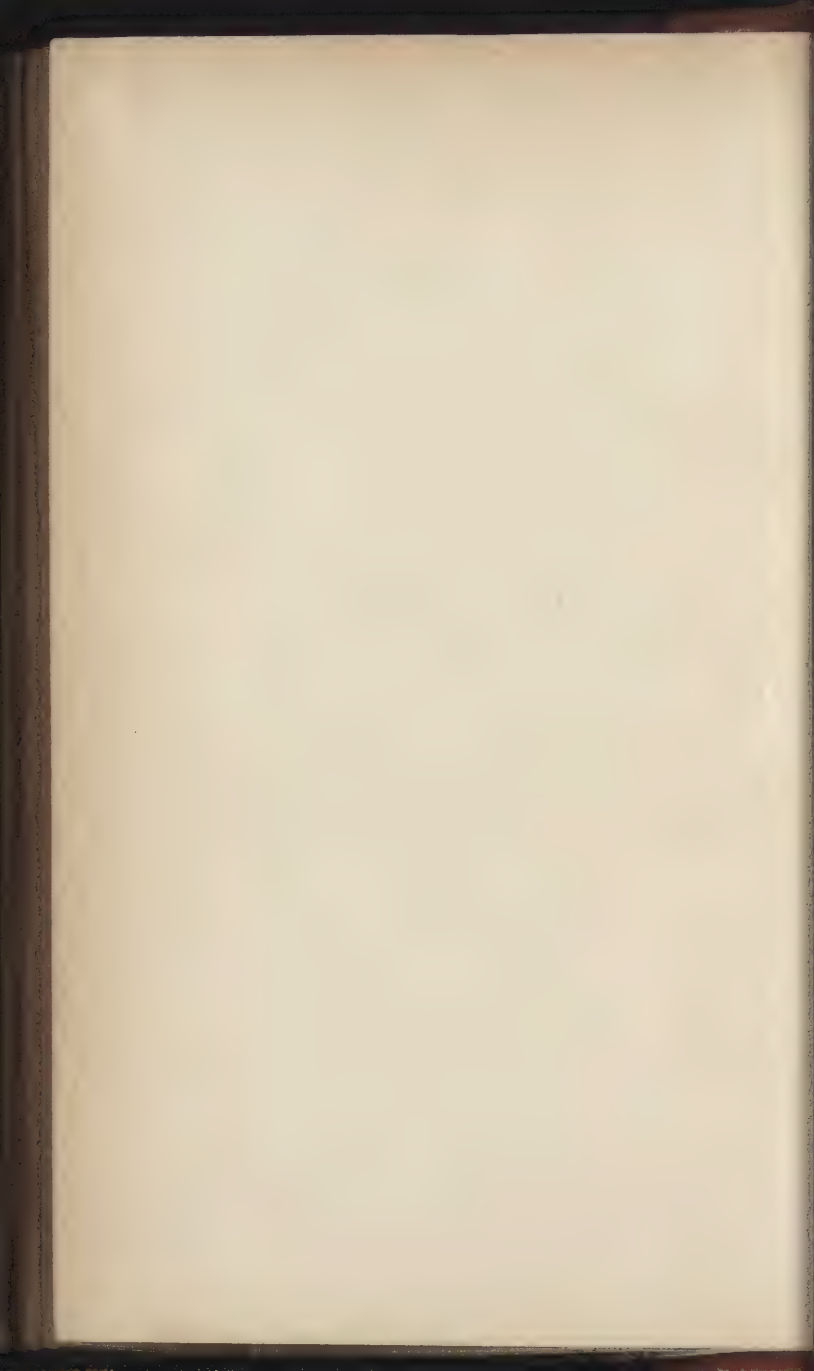
Au vrai, ces études ne seront que des notes, et ces notes les éléments décousus et disproportionnés d'un livre qui serait à faire : plus spécial que ceux qui ont été faits jusqu'à présent, où la philosophie, l'esthétique, la nomenclature et les anecdotes tiendraient moins de place, les questions de métier beaucoup plus. Ce serait comme une sorte de conversation sur la peinture, où les peintres reconnaîtraient leurs habitudes, où les gens du monde apprendraient à mieux connaître les peintres et la peinture. Pour le moment, ma méthode sera d'oublier tout ce qui a été dit sur ce sujet, mon but de soulever des questions, de donner l'envie d'y réfléchir, et d'inspirer à ceux qui seraient capables de nous rendre un pareil service la curiosité de les résoudre.

J'intitule ces pages *les Maîtres d'autrefois*, comme

je dirais des *maîtres* sévères ou familiers de notre langue française, si je devais parler de Pascal, de Bossuet, de la Bruyère, de Voltaire ou de Diderot, — avec cette différence qu'en France il y a des écoles où l'on pratique encore le respect et l'étude de ces maîtres stylistes, tandis que je n'en connais guère où l'on conseille à l'heure qu'il est l'étude respectueuse des maîtres toujours exemplaires de la Flandre et de la Hollande.

Je supposerai d'ailleurs que le lecteur à qui je m'adresse est assez semblable à moi pour me suivre sans trop de fatigue, et cependant assez différent pour que j'aie du plaisir à le contredire, et que je mette quelque passion à le convaincre.

BELGIQUE



LES MAITRES D'AUTREFOIS

BELGIQUE

I

Le musée de Bruxelles a toujours beaucoup mieux valu que sa renommée. Ce qui lui fait tort aux yeux des gens dont l'esprit va instinctivement au delà des choses, c'est d'être à deux pas de nos frontières et par conséquent la première étape d'un pèlerinage qui conduit à des stations sacrées. Van Eyck est à Gand, Memling à Bruges, Rubens à Anvers : Bruxelles ne possède en propre aucun de ces grands hommes. Elle ne les a pas vus naître, à peine les a-t-elle vus peindre ; elle n'a ni leurs cendres ni leurs chefs-d'œuvre ; on prétend les visiter chez eux, et c'est ailleurs qu'ils vous attendent. Tout cela donne à cette jolie capitale

des airs de maison vide et l'exposerait à des négligences tout à fait injustes. On ignore ou l'on oublie que nulle part en Flandre ces trois princes de la peinture flamande ne marchent avec une pareille escorte de peintres et de beaux esprits qui les entourent, les suivent, les précèdent, leur ouvrent les portes de l'histoire, disparaissent quand ils entrent, mais les font entrer. La Belgique est un livre d'art magnifique dont, heureusement pour la gloire provinciale, les chapitres sont un peu partout, mais dont la préface est à Bruxelles et n'est qu'à Bruxelles. A toute personne qui serait tentée de sauter la préface pour courir au livre, je dirais qu'elle a tort, qu'elle ouvre le livre trop tôt et qu'elle le lira mal.

Cette préface est fort belle en soi ; elle est en outre un document que rien ne supplée ; elle avertit de ce qu'on doit voir, prépare à tout, fait tout deviner, tout comprendre ; elle met de l'ordre au milieu de cette confusion de noms propres et d'ouvrages qui s'embrouillent dans la multitude des chapelles, où le hasard du temps les a disséminés, et se classent ici sans équivoque, grâce au tact parfait qui les a réunis et catalogués. C'est en quelque sorte l'état de ce que la Belgique a produit d'artistes jusqu'à l'école moderne et comme un aperçu de ce qu'elle possède en ses divers dépôts : musées, églises, couvents, hôpitaux, maisons de ville, collec-

tions particulières. Peut-être elle-même ne connaissait-elle pas au juste l'étendue de ce vaste trésor national, le plus opulent qu'il y ait au monde, avec la Hollande, après l'Italie, avant d'en avoir deux registres également bien tenus : le musée d'Anvers et celui-ci. Enfin, l'histoire de l'art en Flandre est capricieuse, assez romanesque ; à chaque instant, le fil se rompt et se retrouve ; on croit la peinture perdue, égarée sur les grandes routes du monde ; c'est un peu comme l'enfant prodigue, qui revient quand on ne l'attendait plus. Si vous voulez avoir une idée de ses aventures et savoir ce qui lui est arrivé pendant l'absence, parcourez le musée de Bruxelles ; il vous le dira avec la facilité d'informations que peut offrir l'abrégé complet, véridique et très-clair d'une histoire qui a duré deux siècles.

Je ne vous parle pas de la tenue du lieu, qui est parfaite. Beaux salons, belle lumière, œuvres de choix par leur beauté, leur rareté ou seulement par leur valeur historique. La plus ingénieuse exactitude à déterminer les provenances ; en tout, un goût, un soin, un savoir, un respect des choses de l'art, qui font aujourd'hui de ce riche recueil un musée modèle. Bien entendu, c'est avant tout un musée flamand, ce qui lui donne pour la Flandre un intérêt de famille, pour l'Europe un prix inestimable.

L'école hollandaise y figure à peine; on ne l'y cherche point. Elle trouverait là des croyances et des habitudes qui ne sont pas les siennes : des mystiques, des catholiques et des païens, et ne ferait bon ménage avec aucun d'eux. Elle y serait avec les légendes, avec l'histoire antique, avec les souvenirs directs ou indirects des ducs de Bourgogne, des archiducs d'Autriche et aussi des ducs italiens, avec le pape, Charles-Quint, Philippe II, c'est-à-dire avec toutes choses et toutes gens qu'elle n'a pas connues ou qu'elle a reniées, contre lesquelles elle a combattu cent ans, et dont son génie, ses instincts, ses besoins, par conséquent sa destinée, devaient nettement et violemment la séparer. De Moerdick à Dordrecht, il n'y a que la Meuse à passer; il y a tout un monde entre les deux frontières. Anvers est aux antipodes d'Amsterdam; et, par son éclectisme bon enfant et les côtés gaiement sociables de son génie, Rubens est plus près de s'entendre avec Véronèse, Tintoret, Titien, Corrège, même avec Raphaël, qu'avec Rembrandt, son contemporain, mais son intraitable contradicteur.

Quant à l'art italien, il n'est ici que pour mémoire. C'est un art qu'on a falsifié pour l'acclimater, et qui de lui-même s'altère en passant en Flandre. En apercevant, dans la partie de la galerie la moins flamande, deux por-

traits de Tintoret , pas excellents, fort retouchés, mais typiques , on hésite à les comprendre à côté de Memling, de Martin de Vos, de Van Orley, de Rubens, de Van Dyck, même à côté d'Antoine More. De même pour Véronèse : il est dépaycé ; sa couleur est mate et sent la détrempe, son style un peu froid, sa pompe apprise et presque guindée. Le morceau est cependant superbe, de sa belle manière : c'est un fragment de mythologie triomphale détaché d'un des plafonds du Palais ducal, un des meilleurs ; mais Rubens est à côté, et cela suffit pour donner au Rubens de Venise un accent qui n'est pas du pays. Lequel des deux a raison ? et à n'écouter, bien entendu, que la langue si excellemment parlée par ces deux hommes, laquelle vaut mieux, de la rhétorique correcte et savante qu'on pratique à Venise, ou de l'emphatique, grandiose et chaude incorrection du parler d'Anvers ? A Venise, on penche pour Véronèse ; en Flandre, on entend mieux Rubens.

L'art italien a cela de commun avec tous les arts fortement constitués, qu'il est à la fois très-cosmopolite parce qu'il est allé partout, et très-altier parce qu'il s'est suffi. Il est chez lui dans toute l'Europe, excepté dans deux pays : la Belgique, dont il a sensiblement imprégné l'esprit, sans jamais le soumettre ;

la Hollande, qui jadis a fait semblant de le consulter, et qui finalement s'est passée de lui; en sorte que, s'il vit en bon voisinage avec l'Espagne, s'il règne en France, où, dans la peinture historique du moins, nos meilleurs peintres ont été des Romains, il rencontre en Flandre deux ou trois hommes, très-grands, de haute race et de race indigène, qui tiennent l'empire et entendent bien ne le partager avec personne.

L'histoire des rapports de ces deux pays, Italie et Flandre, est curieuse : elle est longue, elle est diffuse; ailleurs on s'y perdrait; ici, je vous l'ai dit, on la lit couramment. Elle commence à Van Eyck et se termine le jour où Rubens quitta Gênes et revint, rapportant enfin dans ses bagages la fine fleur des leçons italiennes, à vrai dire, tout ce que l'art de son pays pouvait raisonnablement en supporter. Cette histoire du quinzième et du seizième siècle flamand forme la partie moyenne et le fonds vraiment original de ce musée.

On entre par le quatorzième siècle, on finit avec la première moitié du dix-septième siècle. Aux deux extrémités de ce brillant parcours, on est saisi par le même phénomène, assez rare en un si petit pays : un art qui naît sur place et de lui-même, un art qui renaît quand on le croyait mort. On reconnaît Van Eyck dans une très-belle *Adoration des Mages*, on entrevoit

Memling dans de fins portraits, et là-bas, tout au bout, à cent cinquante ans de distance, on aperçoit Rubens. Chaque fois, c'est vraiment un soleil qui se lève puis qui se couche, avec la splendeur et la brièveté d'un très-beau jour sans lendemain.

Tant que Van Eyck est sur l'horizon, il y a des lueurs qui vont jusqu'aux confins du monde moderne, et c'est à ces lueurs que le monde moderne a l'air de s'éveiller, qu'il se reconnaît et qu'il s'éclaire. L'Italie en est avertie et vient à Bruges. C'est ainsi, par une visite d'ouvriers curieux de savoir comment ils devaient s'y prendre pour bien peindre, avec éclat, avec consistance, avec aisance, avec durée, que commencent entre les deux peuples des allées et venues qui devaient changer de caractère et de but, mais ne pas cesser. Van Eyck n'est point seul ; autour de lui, les œuvres fourmillent, les œuvres plutôt que les noms. On ne les distingue pas trop, ni entre elles, ni de l'école allemande ; c'est un écrin, un reliquaire, un étincellement de joailleries précieuses. Imaginez un recueil d'orfèvreries peintes, où l'on sent la main du nielleur, du verrier, du graveur et de l'enlumineur de psautiers, dont le sentiment est grave, l'inspiration monacale, la destination princière, la pratique déjà fort expérimentée, l'effet éblouissant, mais au milieu duquel

Memling reste toujours distinct, unique, candide et délicieux, comme une fleur dont la racine est insaisissable et qui n'a pas eu de rejetons.

Cette belle aurore éteinte, ce beau crépuscule achevé, la nuit descendit sur le nord, et ce fut l'Italie qu'on vit briller. Tout naturellement le nord y courut. On était alors en Flandre à ce moment critique de la vie des individus et des peuples où, quand on n'est plus jeune, il faut mûrir, quand on ne croit plus guère, il faut savoir. La Flandre fit avec l'Italie ce que l'Italie venait de faire avec l'antiquité; elle se tourna vers Rome, Florence, Milan, Parme et Venise, de même que Rome et Milan, Florence et Parme s'étaient tournées vers la Rome latine et vers la Grèce.

Le premier qui partit fut Mabuse vers 1508, puis Van Orley au plus tard en 1527, puis Floris, puis Coxcie, et les autres suivirent. Pendant un siècle, il y eut en pleine terre classique une Académie flamande qui forma de bons élèves, quelques bons peintres, faillit étouffer l'école d'Anvers à force de culture sans grande âme, de leçons bien ou mal apprises, et qui finalement servit à semer l'inconnu. Devons-nous voir là des précurseurs? Ce sont dans tous les cas ceux qui font souche, les intermédiaires, des hommes d'études et de bonne volonté que les renommées

appellent, que la nouveauté fascine, que le mieux tourmente. Je ne dirai pas que tout, dans cet art hybride, fut de nature à consoler de ce qu'on n'avait plus, à faire espérer ce qu'on attendait. Du moins tous captivent, intéressent, instruisent, n'apprit-on à les mieux connaître qu'une chose, banale tant elle est définitivement attestée : le renouvellement du monde moderne par le monde ancien et l'extraordinaire gravitation qui poussait l'Europe autour de la renaissance italienne. La renaissance se produit au nord exactement comme elle s'était produite au midi, avec cette différence qu'à l'heure où nous sommes parvenus l'Italie précède, la Flandre suit, que l'Italie tient école de belle culture et de bel esprit, et que les écoliers flamands s'y précipitent.

Ces écoliers, pour les appeler d'un nom qui fait honneur à leurs maîtres, ces disciples, pour les mieux nommer d'après leur enthousiasme et selon leurs mérites, sont divers et diversement frappés par l'esprit qui de loin leur parle à tous et de près les charme suivant leur naturel. Il en est que l'Italie attira, mais ne convertit pas, comme Mabuse, qui resta gothique par l'esprit, par le faire, et ne rapporta de son excursion que le goût des belles architectures, et déjà celles des palais plutôt que des chapelles. Il y a ceux que

l'Italie retint et garda, ceux qu'elle renvoya, détendus, plus souples, plus nerveux, trop enclins même aux attitudes qui remuent, comme Van Orley; d'autres qu'elle dirigea sur l'Angleterre, l'Allemagne ou la France; d'autres enfin qui revinrent méconnaissables, notamment Floris, dont la manière turbulente et froide, le style baroque, le travail mince, furent salués comme un événement dans l'école, et lui valurent le dangereux honneur de former, dit-on, 150 élèves.

Il est aisé de reconnaître, au milieu de ces transfuges, les rares entêtés qui, par extraordinaire, ingénument, fortement, restèrent attachés au sillon natal, le creusèrent, et sur place y découvrirent du nouveau : témoin Quentin Matsys, le forgeron d'Anvers, qui débuta par le puits forgé qui se voit encore devant le grand portail de Notre-Dame, et plus tard, de la même main naïve, si précise et si forte, avec le même outil de ciseleur de métal, peignit le *Banquier et sa femme* du Louvre, et l'admirable *Ensevelissement du Christ* du musée d'Anvers.

Sans sortir de cette salle historique du musée de Bruxelles, il y aurait une longue étude à faire et bien des curiosités à découvrir. La période comprise entre la fin du quinzième siècle et le dernier tiers du seizième, celle qui commence après Memling, avec les

Gérard David et les Stuerbout, et qui finit avec les derniers élèves de Floris, par exemple avec Martin de Vos, est en effet un des moments de l'école du nord que nous connaissons mal d'après nos musées français. On rencontrerait ici des noms tout à fait inédits chez nous, comme Coxcie et Connixloo; on saurait à quoi s'en tenir sur le mérite et la valeur transitoire de Floris, on définirait d'un coup d'œil son intérêt historique; quant à sa gloire, elle étonnerait toujours, mais s'expliquerait mieux. Bernard Van Orley, malgré toutes les corruptions de sa manière, ses gesticulations folles quand il s'anime, ses rigidités théâtrales quand il s'observe, ses fautes de dessin, ses erreurs de goût, Van Orley nous serait révélé comme un peintre hors ligne, d'abord par ses *Épreuves de Job*, ensuite, et peut-être encore plus sûrement, par ses portraits. Vous trouvez en lui du gothique et du florentin, du Mabuse avec du faux Michel-Ange, le style anecdotique dans son triptyque de *Job*, celui de l'histoire dans le triptyque du *Christ pleuré par la Vierge*; ici la pâte lourde et cartonneuse, la couleur terne, et l'ennui de pâlir sur des méthodes étrangères; là les bonheurs de palette et la violence, les surfaces miroitantes, l'éclat vitrifié propres aux praticiens sortis des ateliers de Bruges. Et cependant telles sont la vigueur, la force

inventive et la puissance de main de ce peintre bizarre et changeant, qu'en dépit de ces disparates on le reconnaît à je ne sais quelle originalité qui s'impose. A Bruxelles il a des morceaux surprenants. Notez que je ne vous parle pas de Franken, Ambroise Franken, un pur Flamand de la même époque, dont le musée de Bruxelles ne possède rien, mais qui figure à Anvers d'une façon tout à fait extraordinaire, et qui, s'il manque à la série, est du moins représenté par des analogues. Notez encore que j'omets les tableaux mal définis et catalogués *maîtres inconnus* : triptyques, portraits de toutes les dates, à commencer par les deux grandes figures en pied de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle, deux œuvres rares par le prix que l'iconographie y attache, charmantes par les qualités manuelles, instructives au possible par leur à-propos. Le musée possède près de 50 numéros anonymes. Personne ne les revendique expressément. Ils rappellent tels tableaux mieux déterminés, quelquefois les rattachent et les confirment; la filiation en devient plus claire, et le cadre généalogique encore mieux rempli. Considérez en outre que la primitive école hollandaise, celle de Harlem, celle qui se confondit avec l'école flamande jusqu'au jour où la Hollande cessa de se confondre absolument avec les Flandres, ce premier effort néer-

landais pour produire des fruits de peinture indigène, on le voit ici, et que je le néglige. Je citerai seulement Stuerbout, avec ses deux imposants panneaux de la *Justice d'Othon*, Heemskerke et Mostaërt : Mostaërt, un réfractaire, un autochthone, ce gentilhomme de la maison de Marguerite d'Autriche qui peignit tous les personnages considérables de son temps, un peintre de genre très-singulièrement teinté d'histoire et de légende, qui dans deux épisodes de la vie de saint Benoît représente un intérieur de cuisine, et nous peint, comme on le fera cent ans plus tard, la vie familière et domestique de son temps; — Heemskerke, un pur apôtre de la forme linéaire, sec, anguleux, tranchant, noirâtre, qui découpe en acier dur ses figures, vaguement imitées de Michel-Ange.

Hollandais ou Flamands, c'est à s'y tromper. A pareille date, il importe assez peu de naître en deçà plutôt qu'au delà de la Meuse; ce qui importe, c'est de savoir si tel peintre a goûté ou non les eaux troublantes de l'Arno ou du Tibre. A-t-il ou n'a-t-il pas visité l'Italie? Tout est là. Et rien n'est bizarre comme ce mélange, à hautes ou à petites doses, de culture italienne et de germanismes persistants, de langue étrangère et d'accent local indélébile, qui caractérise cette école de métis italo-flamands. Les voyages ont beau

faire; quelque chose est changé, le fond subsiste. Le style est nouveau, le mouvement s'empare des mises en scène, un soupçon de clair-obscur commence à poindre sur les palettes, les nudités apparaissent dans un art jusque-là fort vêtu et tout costumé d'après les modes locales; la taille des personnages grandit, les groupes s'épaississent, les tableaux s'encombrent, la fantaisie se mêle aux mythes, un pittoresque effréné se combine avec l'histoire; c'est le moment des jugements derniers, des conceptions sataniques, apocalyptiques, des diableries grimaçantes. L'imagination du nord s'en donne à cœur joie, et se livre, dans le cocasse ou dans le terrible, à des extravagances dont le goût italien ne se doutait pas.

D'abord rien ne dérange le fonds méthodique et tenace du génie flamand. L'exécution reste précise, aigüe, minutieuse et cristalline; la main se souvient d'avoir, il n'y a pas très-longtemps, manié des matières polies et denses, d'avoir ciselé des cuivres, émaillé des ors, fondu et coloré le verre. Puis graduellement le métier s'altère, le coloris se décompose, le ton se divise en lumières et en ombres, il s'irise, conserve sa substance dans les plis des étoffes, s'évapore et blanchit à chaque saillie. La peinture devient moins solide et la couleur moins consistante, à mesure qu'elle

perd les conditions de force et d'éclat qui lui venaient de son unité : c'est la méthode florentine qui commence à désorganiser la riche et homogène palette flamande. Ce premier ravage bien constaté, le mal fait des progrès rapides. Malgré la docilité qu'il apporte à suivre l'enseignement italien, l'esprit flamand n'est pas assez souple pour se plier tout entier à de pareilles leçons. Il en prend ce qu'il peut, pas le meilleur toujours, et toujours quelque chose lui échappe : ou c'est la pratique quand il croit saisir le style, ou c'est le style quand il parvient à se rapprocher des méthodes. Après Florence, c'est Rome qui le domine, et en même temps c'est Venise. A Venise, les influences qu'il subit sont singulières. On s'aperçoit à peine que les peintres flamands aient étudié les Bellin, Giorgion, ni Titien. Tintoret, au contraire, les a frappés visiblement. Ils trouvent en lui un grandiose, un mouvement, des musculatures qui les tentent et je ne sais quel coloris de transition d'où se dégagera celui de Véronèse, et qui leur semble le plus utile à consulter pour découvrir les éléments du leur. Ils lui empruntent deux ou trois tons, son jaune surtout, avec la manière de les accompagner. Chose à remarquer, il y a dans ces imitations décousues non-seulement beaucoup d'incohérences, mais des anachronismes frappants. Ils adoptent de plus en plus la mode

italienne, et cependant ils la portent mal. Une incon-séquence, un détail mal assorti, une combinaison bizarre de deux manières qui ne vont point ensemble continuent de manifester les côtés rebelles de ces natures d'écoliers incorrigibles. En pleine décadence italienne, à la veille du dix-septième siècle, on trouve encore parmi les Italo-Flamands des hommes du passé qui semblent n'avoir pas remarqué que la renaissance était faite et finie. Ils habitent l'Italie et n'en suivent que de loin les évolutions. Soit impuissance à comprendre les choses, soit roideur et obstination natives, il y a comme un côté de leur esprit qui regimbe et n'est pas cultivable. Un Italo-Flamand retarde immanquablement sur l'heure italienne, ce qui fait que, du vivant de Rubens, son maître marchait à peine au pas de Raphaël.

Tandis que dans la peinture d'histoire quelques-uns s'attardent, ailleurs il en est qui devinent l'avenir et vont en avant. Je ne parle pas seulement du vieux Breughel, l'inventeur du *genre*, un génie de terroir, maître original, s'il en fut, père d'une école à naître, mort sans avoir vu ses fils, dont les fils cependant sont bien à lui. Le musée de Bruxelles nous fait connaître un peintre fort ignoré, de nom incertain, désigné par des sobriquets, en Flandre *Henri met*

de Bles ou *de Blesse*, *l'homme à la houppe*, en Italie *Civetta*, parce que ses tableaux, très-rares aujourd'hui, portent une chouette au lieu de signature. Un tableau de cet Henri de Bles, une *Tentation de saint Antoine*, est un morceau très-inattendu, avec son paysage vert bouteille et vert noir, son terrain bitumineux, son haut horizon de montagnes bleues, son ciel en bleu de Prusse clair, ses taches audacieuses et ingénieuses, le noir terrible qui sert de tenture aux deux figures nues, son clair-obscur, si témérairement obtenu à ciel ouvert. Cette peinture énigmatique, qui sent l'Italie et annonce ce que seront plus tard Breughel et Rubens dans ses paysages, révèle un habile peintre et un homme impatient de devancer l'heure.

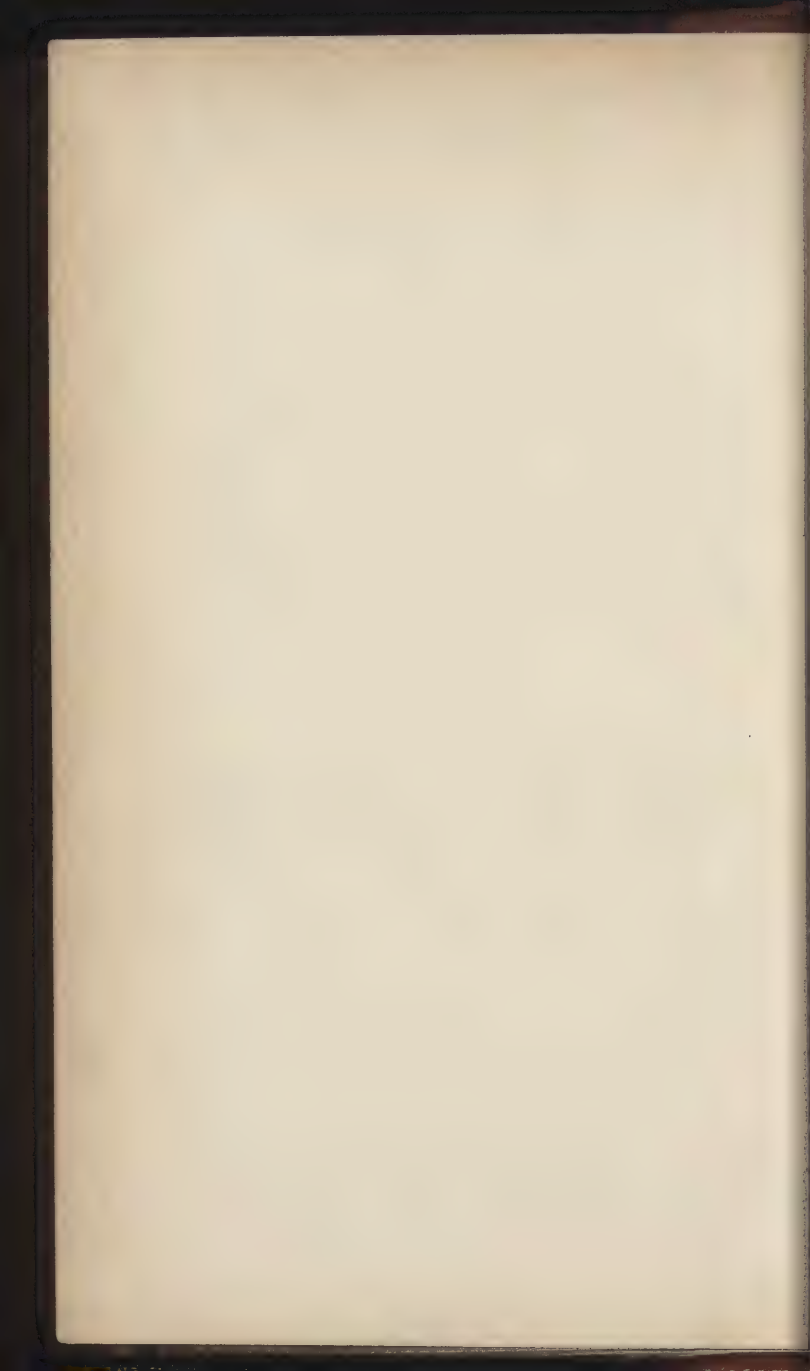
De tous ces peintres plus ou moins désacclimatés, de tous ces *romanistes*, comme on les appelait à leur retour dans leur société d'Anvers, l'Italie ne faisait pas seulement des artistes habiles, diserts, de grande expérience, de vrai savoir, surtout de grande aptitude à répandre, à vulgariser, le mot, je leur en demande pardon, étant pris dans les deux sens. L'Italie leur donnait encore le goût des pratiques multiples. A l'exemple de leurs propres maîtres, ils devenaient des architectes, des ingénieurs, des poètes. Aujourd'hui ce beau feu fait un peu sourire quand on songe aux

maîtres sincères qui les avaient précédés, au maître inspiré qui devait les suivre. C'étaient de braves gens qui travaillaient à la culture de leur temps, inconsciemment au progrès de l'école. Ils partaient, s'enrichissaient et revenaient au gîte, à la façon des émigrants dont l'épargne est faite en vue du pays. Il en est de très-secondaires et que l'histoire locale elle-même pourrait oublier, si tous ne se suivaient pas de père en fils, et si la généalogie n'était pas en pareil cas le seul moyen d'estimer l'utilité de ceux qui cherchent et de comprendre la subite grandeur de ceux qui trouvent.

En résumé, une école avait disparu, celle de Bruges. La politique, la guerre, les voyages, tous les éléments actifs dont se compose la constitution physique et morale d'un peuple y aidant, une autre école se forme à Anvers. Les croyances ultramontaines l'inspirent, l'art ultramontain la conseille, les princes l'encouragent, tous les besoins nationaux lui font appel ; elle est à la fois très-active et très-indécise, très-brillante, étonnamment féconde et presque effacée ; elle se métamorphose de fond en comble, au point de n'être plus reconnaissable, jusqu'à ce qu'elle arrive à sa décisive et dernière incarnation dans un homme né pour se plier à tous les besoins de son siècle et de son

pays, nourri à toutes les écoles et qui devait être la plus originale expression de la sienne, c'est-à-dire le plus Flamand de tous les Flamands.

Otho Vœnius est placé dans le musée de Bruxelles immédiatement à côté de son grand élève. C'est à ces deux noms inséparables qu'il faut aboutir quand on conclut quelque chose de ce qui précède. De tout l'horizon, on les voit, celui-là caché dans la gloire de l'autre, et, si vingt fois déjà je ne les ai pas nommés, vous devez me savoir gré des efforts que j'ai tentés pour vous les faire attendre



On sait que Rubens eut trois professeurs, qu'il commença ses études chez un peintre de paysage peu connu, Tobie Verhaëgt, qu'il les continua chez Adam Van Noort, et les termina chez Otho Vœnius. De ces trois professeurs, il n'en est que deux dont l'histoire s'occupe; encore accorde-t-elle à Vœnius à peu près tout l'honneur de cette grande éducation, une des plus belles dont un maître ait jamais pu se faire un titre, parce qu'en effet Vœnius conduisit son élève jusqu'à sa maîtrise, et ne se sépara de lui qu'à l'âge où Rubens était déjà un homme, au moins par le talent, presque un grand homme. Quant à Van Noort, on nous apprend que c'était un peintre de réelle originalité, mais fantasque, qu'il rudoyait ses élèves, que Rubens passa quatre ans dans son atelier, le prit en aversion et chercha près de Vœnius un maître plus facile à vivre. C'est là tout ce qu'on dit à peu près de ce directeur intermédiaire, qui tint aussi, lui, l'enfant dans ses

main, précisément à l'âge où la jeunesse est le plus sensible aux empreintes. Et selon moi ce n'est point assez pour la part d'action qu'il dut avoir sur ce jeune esprit.

Si chez Verhaëgt Rubens apprit ses *élémentaires*, si Voënius lui fit faire ses *humanités*, Van Noort fit quelque chose de plus; il lui montra dans sa personne un caractère tout à fait à part, une organisation insoumise, enfin le seul des peintres contemporains qui fût resté flamand quand personne en Flandre ne l'était plus.

Rien n'est singulier comme le contraste offert par ces deux hommes si différents de caractères, par conséquent si opposés quant aux influences. Et rien également n'est plus bizarre que la destinée qui les appela l'un après l'autre à concourir à cette tâche délicate, l'éducation d'un enfant de génie. Notez que, par leurs disparates, ils correspondaient précisément aux contrastes dont était formée cette nature multiple, circonspecte autant qu'elle était téméraire. Isolément ils en représentaient les éléments contraires, pour ainsi dire les inconséquences; ensemble ils reconstituaient, le génie en moins, l'homme tout entier avec ses forces totales, son harmonie, son équilibre et son unité.

Or, pour peu que l'on connaisse le génie de Rubens

dans sa plénitude et les talents de ses deux instituteurs en ce qu'ils ont de contradictoire, il est aisé d'apercevoir, je ne dis pas lequel a donné les plus sages conseils, mais lequel a le plus vivement agi, de celui qui parlait à sa raison ou de celui qui s'adressait à son tempérament, du peintre irréprochable qui lui vantait l'Italie ou de l'homme du sol qui peut-être lui montrait ce qu'il serait un jour en restant le plus grand de son pays. Dans tous les cas, il en est un dont l'action s'explique et ne se voit guère; il en est un autre dont l'action se manifeste sans qu'on l'explique; et si à toute force on cherche à reconnaître un trait de famille sur ce visage si étrangement individuel, je n'en vois qu'un seul qui ait le caractère et la persistance d'un trait héréditaire, et ce trait lui vient de Van Noort. Voilà ce que je voudrais vous dire à propos de Vœnius, en revendiquant pour un homme trop oublié le droit de figurer à ses côtés.

Ce Vœnius n'était pas un homme ordinaire. Sans Rubens il aurait quelque peine à soutenir l'éclat qu'il a dans l'histoire; mais du moins le lustre qui lui vient de son disciple éclaire une noble figure, un personnage de grande mine, de haute naissance, de haute culture, un savant peintre, quelquefois même un peintre original par la variété de sa culture et un talent presque

naturel, tant son excellente éducation fait partie de sa nature, en un mot un homme et un artiste aussi parfaitement bien élevés l'un que l'autre. Il avait visité Florence, Rome, Venise et Parme, et certainement c'est à Rome, à Venise et à Parme qu'il s'était arrêté le plus longtemps. Romain par scrupule, Vénitien par goût, Parmesan surtout, en vertu d'affinités qui se révèlent plus rarement, mais qui sont pourtant les plus intimes et les plus vraies, à Rome et à Venise, il avait trouvé deux écoles constituées comme aucune autre ; à Parme, il n'avait rencontré qu'un créateur isolé, sans relations, sans doctrines, qui ne se piquait pas d'être un maître. Avait-il, à cause de ses différences, plus de respect pour Raphaël, plus d'ardeur de sens pour Véronèse et Titien, plus de tendresse au fond pour Corrège ? Je le croirais. Ses compositions heureuses sont un peu banales, assez vides, rarement imaginées, et l'élégance qui lui vient de sa personne et de son commerce avec les meilleurs maîtres, comme avec la meilleure compagnie, l'incertitude de ses convictions et de ses préférences, la force impersonnelle de son coloris, ses draperies sans vérité ni grand style, ses têtes sans types, ses tons vineux sans grande ardeur, tous ces à-peu-près pleins de bienséance, donneraient de lui l'idée d'un esprit accompli, vrais

médiocre. On dirait un excellent maître de cours, qui professe admirablement des leçons trop admirables et trop fortes pour lui-même. Il est cependant beaucoup mieux que cela. Je n'en veux pour preuve que son *Mariage mystique de sainte Catherine*, qui se trouve au musée de Bruxelles, à droite et au-dessus des mages de Rubens.

Ce tableau m'a beaucoup frappé. Il est de 1589 et tout imbibé de ce suc italien dont le peintre s'était profondément nourri. A cette époque, Vœnius avait trente-trois ans. Rentré dans son pays, il y figurait en première ligne, comme architecte et peintre du prince Alexandre de Parme. De son tableau de famille qui est au Louvre et qui date de 1584, à celui-ci, c'est-à-dire en cinq ans, le pas est énorme. Il semble que ses souvenirs italiens avaient dormi pendant son séjour à Liège, auprès du prince-évêque, et se ranimaient à la cour de Farnèse. Ce tableau, le meilleur et le plus surprenant produit de toutes les leçons qu'il avait apprises, offre cela de particulier qu'il révèle un homme à travers beaucoup d'influences, qu'il indique au moins dans quel sens vont ses penchants natifs, et qu'on apprend par là ce qu'il voudrait faire, en voyant plus distinctement ce dont il s'inspire. Je ne vous le décrirai point; mais, le sujet me paraissant mériter qu'on

s'y arrête, j'ai pris des notes courantes et je les transcris :

« Plus riche, plus souple, moins romain, quoiqu'au premier aspect le ton reste romain. A voir une certaine tendresse dans les types, un chiffonnage arbitraire dans les étoffes, un peu de manière dans les mains, on sent Corrège introduit dans du Raphaël. Des anges sont dans le ciel et y forment une jolie tache; une draperie jaune sombre en demi-teinte est jetée comme une tente à plis relevés à travers les rameaux des arbres. Le Christ est charmant; la jeune et menue sainte Élisabeth est adorable. C'est l'œil baissé, le profil chaste-ment enfantin, le joli cou bien attaché, l'air candide des vierges de Raphaël, humanisées par une inspiration de Corrège, et par un sentiment personnel très-marqué. Les cheveux blonds qui se noient dans les chairs blondes, les linges blanc gris qui passent l'un dans l'autre, des couleurs qui se nuancent ou s'affirment, se fondent ou se distinguent très-capricieusement d'après des lois nouvelles et suivant des fantaisies propres à l'auteur, tout cela c'est le pur sang italien transfusé dans une veine capable d'en faire un sang neuf. Tout cela prépare Rubens, l'annonce, y conduit.

« Certainement il y a dans ce *Mariage de sainte Catherine* de quoi éclairer et lancer en avant un esprit

de cette finesse, un tempérament de cette ardeur. Les éléments, l'ordonnance, les taches, le clair-obscur assoupli, plus ondoyant ; le jaune, qui n'est plus celui de Tintoret, quoiqu'il en dérive ; la nacre des chairs, qui n'est plus la pulpe de Corrège, quoiqu'elle en ait la saveur ; la peau moins épaisse, la chair plus froide, la grâce plus féminine ou d'un féminin plus local, des fonds tout italiens, mais dont la chaleur s'en est allée, où le principe roux fait place au principe vert ; infiniment plus de caprice dans la disposition des ombres, la lumière plus diffuse et moins rigoureusement soumise aux arabesques de la forme, — voilà ce que Vœnius avait fait de ses souvenirs italiens. C'est un bien petit effort d'acclimatation, mais l'effort existe. Rubens, pour qui rien ne devait être perdu, trouva donc en entrant chez Vœnius, sept ans après, en 1596, l'exemple d'une peinture déjà fort éclectique et passablement émancipée. C'est plus qu'on n'en attendrait de Vœnius ; c'est assez pour que Rubens lui soit redevable d'une influence morale, sinon d'une empreinte effective. »

Comme on le voit, Vœnius avait plus d'extérieur que de fond, plus d'ordre que de richesses natives, une excellente instruction, peu de tempérament, pas l'ombre de génie. Il donnait de bons exemples, lui-même étant un bel exemple de ce que peuvent pro-

duire en toutes choses une heureuse naissance, un esprit bien fait, une compréhension souple, une volonté active et peu fixe, une particulière aptitude à se soumettre.

Van Noort était la contre-partie de Vœnius. Il lui manquait à peu près tout ce que Vœnius avait acquis ; il possédait naturellement ce qui manquait à Vœnius. Ni culture, ni politesse, ni élégance, ni tenue, ni soumission, ni équilibre, mais en revanche des dons véritables, des dons très-vifs. Sauvage, emporté, violent, tout fruste, ce que la nature l'avait fait, il n'avait pas cessé de l'être, et dans sa conduite et dans ses œuvres. C'était un homme de toutes pièces, de premier jet, peut-être un ignorant, mais c'était quelqu'un : l'inverse de Vœnius, l'envers d'un Italien, en tout un Flamand de race et de tempérament, resté Flamand. Avec Vœnius, il représentait à merveille les deux éléments indigène et étranger, qui depuis cent ans s'étaient partagé l'esprit des Flandres et dont l'un avait presque totalement étouffé l'autre. A sa manière et selon la différence des époques, il était le dernier rejeton de la forte sève nationale dont les Van Eyk, Memling, Quentin Matsys, le vieux Breughel et tous les portraitistes avaient été, suivant l'esprit de chaque siècle, le naturel et vivace produit. Autant le vieux

sang germanique s'était altéré dans les veines de l'érudit Vœnius, autant il affluait riche, pur, abondant, dans cette organisation forte et peu cultivée. Par ses goûts, par ses instincts, par ses habitudes, Van Noort était du peuple. Il en avait la brutalité, on dit le goût du vin, le verbe haut, le langage grossier, mais franc, la sincérité mal apprise et choquante, tout en un mot, moins la bonne humeur. Étranger au monde comme aux académies et pas plus policé dans un sens que dans l'autre, mais absolument peintre par les facultés imaginatives, par l'œil et par la main, rapide, alerte, d'un aplomb que rien ne gênait, il avait deux motifs pour beaucoup oser : il se savait capable de tout faire sans le secours de personne, et n'avait aucun scrupule à l'égard de ce qu'il ignorait.

A en juger d'après ses œuvres, devenues très-rares, et par le peu qui nous reste d'une laborieuse carrière de quatre-vingt-quatre années, il aimait ce qu'en son pays on n'estimait plus guère : une action même héroïque exprimée dans sa réalité crue en dehors de tout idéal, quel qu'il fût, mystique ou païen. Il aimait les hommes sanguins et mal peignés, les vieillards grisonnants, tannés, vieillis, durcis par les travaux rudes, les chevelures lustrées et grasses, les barbes incultes, les cous injectés et les épaisses carrures. Comme pratique,

il aimait les forts accents, les couleurs voyantes, de grandes clartés sur des tons criards et puissants, le tout peu fondu, d'une pâte large, ardente, luisante et ruisselante. La touche était emportée, sûre et juste. Il avait comme une façon de frapper la toile et d'y poser un ton plutôt qu'une forme, qui la faisait retentir sous la brosse. Il entassait beaucoup de figures et des plus grosses dans un petit espace, les disposait en groupes abondants et tirait du nombre un relief général qui s'ajoutait au relief individuel des choses. Tout ce qui pouvait briller brillait, le front, les tempes, les moustaches, l'émail des yeux, le bord des paupières; et par cette façon de rendre l'action de la vive lumière sur le sang, ce que la peau contracte d'humide et de miroitant à la chaleur du jour qui la brûle, par beaucoup de rouge, fouetté de beaucoup d'argent, il donnait à tous ses personnages je ne sais quelle activité plus tendue, et pour ainsi dire l'air d'être en sueur.

Si ces traits sont exacts, et je les crois tels pour les avoir observés dans une œuvre très-caractéristique, il est impossible de méconnaître ce qu'un pareil homme dut avoir d'action sur Rubens. L'élève avait certainement dans le sang beaucoup du maître. Il avait même à peu près tout ce qui faisait l'originalité de son maître,

mais avec beaucoup d'autres dons de surcroît, d'ou devaient résulter l'extraordinaire plénitude et la non moins extraordinaire assiette de ce bon esprit. Rubens, a-t-on écrit, était *tranquille et lucide*, ce qui veut dire que sa lucidité lui vint d'un bon sens imperturbable, et sa tranquillité du plus admirable équilibre qui peut-être ait jamais régné dans un cerveau.

Il n'en est pas moins vrai qu'il existe entre Van Noort et lui des liens de famille évidents. Si l'on en doutait, on n'aurait qu'à regarder Jordaens, son condisciple et sa doublure. Avec l'âge, avec l'éducation, le trait dont je parle a pu disparaître chez Rubens : chez Jordaens, il a persisté sous son extrême ressemblance avec Rubens, de sorte que c'est aujourd'hui par la parenté des deux élèves qu'on peut reconnaître la marque originelle qui les unit l'un et l'autre à leur maître commun. Jordaens aurait certainement été tout autre, s'il n'avait eu Van Noort pour instituteur, Rubens pour constant modèle. Sans cet instituteur, Rubens serait-il tout ce qu'il est, et ne lui manquerait-il pas un accent, un seul, l'accent roturier, qui le rattache au fond de son peuple, et grâce auquel il a été compris de lui aussi bien que des esprits délicats et des princes ? Quoi qu'il en soit, la nature semble avoir tâtonné quand, de 1557 à 1581, elle cherchait le moule où devaient se

fondre les éléments de l'art moderne en Flandre. On peut dire qu'elle essaya de Van Noort, qu'elle hésita pour Jordaens, et qu'elle ne trouva ce qu'il lui fallait qu'avec Rubens.

Nous sommes en 1600. Rubens est dorénavant de force à se passer d'un maître, mais non pas des maîtres. Il part pour l'Italie. Ce qu'il y fit, on le sait. Il y séjourne huit ans, de vingt-trois à trente et un ans. Il s'arrête à Mantoue, prélude à ses ambassades par un voyage à la cour d'Espagne, revient à Mantoue, passe à Rome, puis à Florence, puis à Venise; puis de Rome il va s'établir à Gênes. Il y voit des princes, y devient célèbre, y prend possession de son talent, de sa gloire, de sa fortune. Sa mère morte, il rentre à Anvers, en 1609, et se fait reconnaître sans difficultés comme le premier maître de son temps.

III

Si j'écrivais l'histoire de Rubens, ce n'est point ici que j'en écrirais le premier chapitre : j'irais saisir Rubens à ses origines, dans ses tableaux antérieurs à 1609, ou bien je choisirais une heure décisive, et c'est d'Anvers que j'examinerais cette carrière si directe, où l'on aperçoit à peine les ondulations d'un esprit qui se développe en largeur, agrandit ses voies, jamais les incertitudes et les démentis d'un esprit qui se cherche ; mais songez que je feuillette un imperceptible fragment de cet œuvre immense. Des pages détachées de sa vie s'offrent au hasard, je les accepte ainsi. Partout d'ailleurs où Rubens est représenté par un bon tableau, il est présent, je ne dis pas dans toutes les parties de son talent, mais dans l'une au moins des plus belles.

Le musée de Bruxelles possède de lui sept tableaux importants, une esquisse et quatre portraits. Si ce n'est pas assez pour mesurer Rubens, cela suffit pour donner

de sa valeur une idée grandiose, variée et juste. Avec son maître, ses contemporains, ses condisciples ou ses amis, il remplit la dernière travée de la galerie, et il y répand cet éclat mesuré, ce rayonnement doux et fort qui sont la grâce de son génie. Nul pédantisme, aucune affectation de grandeur vaniteuse ou de morgue choquante : tout naturellement il s'impose. Supposez-lui les voisinages les plus écrasants et les plus contraires, l'effet est le même : ceux qui lui ressemblent, il les éteint; ceux qui seraient tentés de le contredire, il les fait taire; à toute distance, il vous avertit qu'il est là; il s'isole, et, dès qu'il est quelque part, il s'y met chez lui.

Les tableaux, quoique non datés, sont évidemment d'époques très-diverses. Bien des années séparent l'*Assomption de la Vierge* des deux toiles dramatiques du *Saint Liévin* et du *Christ montant au Calvaire*. Ce n'est pas qu'il y ait chez Rubens ces changements frappants qui marquent chez la plupart des maîtres le passage d'un âge à l'autre, et qu'on appelle leurs manières. Rubens a été mûr trop tôt, il est mort trop subitement pour que sa peinture ait gardé la trace visible de ses ingénuités premières, ou ressenti le moindre effet du déclin. Dès sa jeunesse, il était lui-même. Il avait trouvé son style, sa forme, à peu près

ses types, et, une fois pour toutes, les principaux éléments de son métier. Plus tard, avec l'expérience, il avait acquis plus de liberté encore; sa palette en s'enrichissant s'était tempérée; il obtenait plus avec des efforts moindres, et ses extrêmes audaces, bien examinées, ne nous montreraient au fond que la mesure, la science, la sagesse et les à-propos d'un maître consommé qui se contient autant qu'il s'abandonne. Il commença par faire un peu mince, un peu lisse, un peu vif. Sa couleur, à surfaces nacrées, miroitait plus, résonnait moins; la base en était moins choisie, la substance moins délicate ou moins profonde. Il craignait le ton nul, il ne se doutait pas encore de l'emploi savant qu'il en devait faire un jour. De même à la fin de sa vie, en pleine maturité, c'est-à-dire en pleine effervescence de cerveau et de pratique, il revint à cette manière appliquée, relativement timide. C'est ainsi que, dans les petits tableaux de genre anecdotique qu'il fit avec son ami Breughel pour amuser ses dernières années, on ne reconnaîtrait jamais la main puissante, effrénée ou raffinée qui peignait à la même heure le *Martyre de saint Liévin*, les *Mages* du musée d'Anvers, ou le *Saint George* de l'église Saint-Jacques. Au vrai, l'esprit n'a jamais changé, et si l'on veut suivre les progrès de l'âge, il faut considérer l'extérieur de

l'homme plutôt que les allures de sa pensée, analyser sa palette, n'étudier que sa pratique et surtout ne consulter que ses grandes œuvres.

L'*Assomption* correspond à cette première période, puisqu'il serait inexact de dire à sa première manière. Ce tableau est fort repeint; on assure qu'il y perd une bonne partie de ses mérites; je ne vois pas qu'il ait perdu ceux que j'y cherche. C'est à la fois une page brillante et froide, inspirée quant à la donnée, méthodique et prudente quant à l'exécution. Elle est, comme les tableaux de cette date, polie, propre de surface, un peu vitrifiée. Les types médiocres manquent de naturel; la palette de Rubens y retentit déjà dans les quelques notes dominantes, le rouge, le jaune, le noir et le gris, avec éclat, mais avec crudité. Voilà pour les insuffisances. Quant aux qualités toutes venues, les voici magistralement appliquées. De grandes figures penchées sur le tombeau vide, toutes les couleurs vibrant sur un trou noir, — la lumière, déployée autour d'une tache centrale, large, puissante, sonore, onduleuse, mourant dans les plus douces demi-teintes, — à droite et à gauche, rien que des faiblesses, sauf deux taches accidentelles, deux forces horizontales, qui rattachent la scène au cadre, à mi-hauteur du tableau. En bas des degrés gris, en haut un ciel bleu vénitien avec des nuées grises et des

vapeurs qui volent ; et dans cet azur nuancé, les pieds noyés dans des flocons azurés, la tête dans une gloire, la Vierge habillée de bleu pâle avec manteau bleu sombre, et les trois groupes ailés des anges qui l'accompagnent, tout rayonnants de nacre rose et d'argent. A l'angle supérieur, déjà touchant au zénith, un petit chérubin agile, battant des ailes, étincelant, tel qu'un papillon dans la lumière, monte droit et file en plein ciel comme un messenger plus rapide que les autres. Souplesse, ampleur, épaisseur des groupes, merveilleuse entente du pittoresque dans le grand, — à quelques imperfections près, tout Rubens est ici plus qu'en germe. Rien de plus tendre, de plus franc, de plus saillant. Comme improvisation de taches heureuses, comme vie, comme harmonie pour les yeux, c'est accompli : une fête d'été.

Le *Christ sur les genoux de la Vierge* est une œuvre très-postérieure, grave, grisâtre et noire ; — la Vierge en bleu triste, la Madeleine en habit couleur de scabieuse. La toile a beaucoup souffert dans les transports, soit en 1794 quand elle fut expédiée à Paris, soit en 1815 quand elle en revint. Elle passait pour une des plus belles œuvres de Rubens, et ne l'est plus. Je me borne à transcrire mes notes, qui en disent assez.

Les *Mages* ne sont ni la première ni la dernière.

expression d'une donnée que Rubens a traitée bien des fois ; en tout cas, à quelque rang qu'on les classe dans ces versions développées sur un thème unique, ils ont suivi ceux de Paris, et très-certainement aussi ils ont précédé ceux de Malines, dont je vous parlerai plus loin. L'idée est mûre, la mise en scène plus que complète. Les éléments nécessaires dont se composera plus tard cette œuvre si riche en transformations, types, personnages avec leur costume et dans leurs couleurs habituelles, se retrouvent tous ici, jouant le rôle écrit pour eux, occupant en scène la place qui leur est destinée. C'est une vaste page conçue, contenue, concentrée, résumée, comme le serait un tableau de chevalier, en cela moins décorative que beaucoup d'autres. Une grande netteté, pas de propreté gênante, pas une des sécheresses qui refroidissent *l'Assomption*, un grand soin avec la maturité du plus parfait savoir : toute l'école de Rubens aurait pu s'instruire d'après ce seul exemple.

Avec la *Montée au Calvaire*, c'est autre chose. A cette date, Rubens a fait la plupart de ses grandes œuvres ; il n'est plus jeune, il sait tout, il n'aurait plus qu'à perdre, si la mort qui le protégea ne l'avait pris avant les défaillances. Ici nous avons le mouvement, le tumulte, l'agitation dans la forme, dans les gestes,

dans les visages, dans la disposition des groupes, dans le jet oblique, diagonal et symétrique, allant de bas en haut et de droite à gauche. Le Christ tombé sous sa croix, les cavaliers d'escorte, les deux larrons tenus et poussés par leurs bourreaux, tous s'acheminent sur une même ligne et semblent escalader la rampe étroite qui mène au supplice. Le Christ est mourant de fatigue, sainte Véronique lui essuie le front; la Vierge en pleurs se précipite et lui tend les bras; Simon le Cyrénéen soutient le gibet; — et, malgré ce bois d'infamie, ces femmes en larmes et en deuil, ce supplicé rampant sur ses genoux, dont la bouche haletante, les tempes humides, les yeux effarés font pitié, malgré l'épouvante, les cris, la mort à deux pas, il est clair pour qui sait voir que cette pompe équestre, ces bannières au vent, ce centurion en cuirasse qui se renverse sur son cheval avec un beau geste et dans lequel on reconnaît les traits de Rubens, tout cela fait oublier le supplice et donne la plus manifeste idée d'un triomphe. Telle est la logique particulière de ce brillant esprit. On dirait que la scène est prise à contre-sens, qu'elle est mélodramatique, sans gravité, sans majesté, sans beauté, sans rien d'auguste, presque théâtrale. Le pittoresque, qui pouvait la perdre, est ce qui la sauve. La fantaisie s'en empare et l'élève. Un éclair de sensi-

3.

bilité vraie la traverse et l'ennoblit. Quelque chose comme un trait d'éloquence en fait monter le style. Enfin je ne sais quelle verve heureuse, quel emportement bien inspiré font de ce tableau justement ce qu'il fallait qu'il devint, un tableau de mort triviale et d'apothéose. Je m'aperçois en vérifiant la date que ce tableau est de 1634. Je ne m'étais pas trompé en l'attribuant aux dernières années de Rubens, aux plus belles.

Le *Martyre de saint Liévin* est-il de la même époque? En tout cas, il est du même style; mais, malgré ce qu'il y a de terrible dans la donnée, il est plus gai d'allure, de facture et de coloris. Rubens l'a moins respecté que le *Calvaire*. La palette était ce jour-là plus riante, le praticien plus expéditif encore, et son cerveau moins noblement disposé. Oubliez qu'il s'agit d'un meurtre ignoble et sauvage, d'un saint évêque à qui l'on vient d'arracher la langue, qui vomit le sang et se tord en d'atroces convulsions; oubliez les trois bourreaux qui le martyrisent, l'un son couteau tout rouge entre les dents, l'autre avec sa lourde tenaille et tendant ce hideux lambeau de chair à des chiens; ne voyez que le cheval blanc qui se cabre sur un ciel blanc, la chape d'or de l'évêque, son étole blanche, les chiens tachés de noir et de blanc, quatre ou cinq noirs, deux toques

rouges, les faces ardentes, au poil roux, et tout autour, dans le vaste champ de la toile, le délicieux concert des gris, des azurs, des argents clairs ou sombres, — et vous n'aurez plus que le sentiment d'une harmonie radieuse, la plus admirable peut-être et la plus inattendue dont Rubens se soit jamais servi pour exprimer ou, si vous voulez, pour faire excuser une scène d'horreur.

Rubens a-t-il cherché le contraste? Fallait-il, pour l'autel qu'il devait occuper dans l'église des jésuites de Gand, que ce tableau eût à la fois quelque chose de furibond et de céleste, qu'il fût horrible et souriant, qu'il fît frémir et qu'il consolât? Je crois que la poétique de Rubens adoptait assez volontiers de pareilles antithèses. A supposer d'ailleurs qu'il n'y pensât pas, sans qu'il le voulût, sa nature les lui eût inspirées. Il est bon dès le premier jour de s'accoutumer à des contradictions qui se font équilibre et constituent un génie à part : beaucoup de sang et de vigueur physique, mais un esprit ailé, un homme qui ne craint pas l'horrible avec une âme tendre et vraiment sereine, des laideurs, des brutalités, une absence totale de goût dans les formes avec une ardeur qui transforme la laideur en force, la brutalité sanglante en terreur. Ce penchant aux apothéoses dont je

vous parlais à propos du *Calvaire*, il le porte dans tout ce qu'il fait. A les bien comprendre, il y a une gloire, on entend un cri de clairon dans ses œuvres les plus grossières. Il tient fortement à la terre, il y tient plus que personne parmi les maîtres dont il est l'égal; c'est le peintre qui vient au secours du dessinateur et du penseur et qui les dégage. Aussi beaucoup de gens ne peuvent-ils le suivre dans ses élans. On a bien le soupçon d'une imagination qui s'enlève; on ne voit que ce qui l'attache en bas, dans le commun, le trop réel, les muscles épais, le dessin redondant ou négligé, les types lourds, la chair et le sang à fleur de peau. On n'aperçoit pas qu'il a cependant des formules, un style, un idéal, et que ces formules supérieures, ce style, cet idéal, sont dans sa palette.

Ajoutez qu'il a ce don spécial d'être éloquent. Sa langue, à la bien définir, est ce qu'en littérature on appellerait une langue oratoire. Quand il improvise, cette langue n'est pas la plus belle; quand il la châtie, elle est magnifique. Elle est prompte, soudaine, abondante et chaude; en toutes circonstances, elle est éminemment persuasive. Il frappe, il étonne, il vous repousse, il vous froisse, presque toujours il vous convainc, et, s'il y a lieu de le faire, autant que personne il vous attendrit. On se révolte devant certains

tableaux de Rubens; il en est devant lesquels on pleure, et le fait est rare dans toutes les écoles. Il a les faiblesses, les écarts et aussi la flamme communicative des grands orateurs. Il lui arrive de pérorer, de déclamer, de battre un peu l'air de ses grands bras; mais il est des mots qu'il dit comme pas un autre. Ses idées même en général sont de celles qui ne s'expriment que par l'éloquence, le geste pathétique et le trait sonore.

Notez encore qu'il peint pour des murailles, pour des autels vus des nefs, qu'il parle pour un vaste auditoire, qu'il doit par conséquent se faire entendre de loin, frapper de loin, saisir et charmer de loin; d'où résulte l'obligation d'insister, de grossir ses moyens, d'amplifier sa voix. Il y a des lois de perspective et pour ainsi dire d'acoustique qui président à cet art solennel et de grande portée.

C'est à ce genre d'éloquence déclamatoire, incorrecte, mais très-émouvante, qu'appartient le *Christ voulant foudroyer le monde*. La terre est en proie aux vices et aux crimes, incendies, assassinats, violences; on a l'idée des perversités humaines par un coin de paysage animé, comme Rubens seul sait les peindre. Le Christ paraît armé de foudres, moitié volant, moitié marchant; et tandis qu'il s'apprête à punir ce monde abominable, un pauvre moine, dans sa robe de bure,

demande grâce et couvre de ses deux bras une sphère azurée, autour de laquelle est enroulé le serpent. Est-ce assez de la prière du saint? Non. Aussi la Vierge, une grande femme en robe de veuve, se jette au-devant du Christ et l'arrête. Elle n'implore, ni ne prie, ni ne commande; elle est devant son Dieu, mais elle parle à son Fils. Elle écarte sa robe noire, découvre en plein sa large poitrine immaculée, y met la main et la montre à Celui qu'elle a nourri. L'apostrophe est irrésistible. On peut tout critiquer dans ce tableau de pure passion et de premier jet comme pratique, le Christ qui n'est que ridicule, le saint François qui n'est qu'un moine épouvanté, la Vierge qui ressemble à une Hécube sous les traits d'Hélène Fourment; son geste même n'est pas sans témérité, si l'on songe au goût de Raphaël ou même au goût de Racine. Il n'en est pas moins vrai que ni au théâtre, ni à la tribune, et l'on se souvient de l'un et de l'autre devant ce tableau, ni dans la peinture, qui est son vrai domaine, je ne crois pas qu'on ait trouvé beaucoup d'effets pathétiques de cette vigueur et de cette nouveauté.

Je néglige, et Rubens n'y perdra rien, l'*Assomption de la Vierge*, un tableau sans âme, et *Vénus dans la forge de Vulcain*, une toile un peu trop voisine de Jordaens. Je néglige également les portraits, sur les-

quels j'aurai l'occasion de revenir. Cinq tableaux sur sept donnent, vous le voyez, une première idée de Rubens qui n'est pas sans intérêt. A supposer qu'on ne le connût pas, ou qu'on le connût seulement par la galerie des Médicis du Louvre, et l'exemple serait bien mal choisi, on commencerait à l'entrevoir tel qu'il est, dans son esprit, dans son métier, dans ses imperfections et dans sa puissance. Dès aujourd'hui on pourrait conclure qu'il ne faut jamais le comparer aux Italiens, sous peine de le méconnaître et vraiment de le mal juger. Si l'on entend par style l'idéal de ce qui est pur et beau transcrit en formules, il n'a pas de style. Si l'on entend par grandeur la hauteur, la pénétration, la force méditative et intuitive d'un grand penseur, il n'a ni grandeur ni pensée. Si l'on s'arrête au goût, le goût lui manque. Si l'on aime un art contenu, concentré, condensé, celui de Léonard par exemple, celui-là ne peut que vous irriter par ses dilatations habituelles et vous déplaire. Si l'on rapporte tous les types humains à ceux de la *Vierge* de Dresde ou de la *Joconde*, à ceux de Bellin, de Pérugin, de Luini, des fins définisseurs de la grâce et du beau dans la femme, on n'aura plus aucune indulgence pour la plantureuse beauté et les charmes gras d'Hélène Fourment. Enfin, si, se rapprochant de plus en plus du mode sculptural,

on demandait aux tableaux de Rubens la concision, la tenue rigide, la gravité paisible qu'avait la peinture à ses débuts, il ne resterait pas grand'chose de Rubens, sinon un gesticulateur, un homme tout en force, une sorte d'athlète imposant, de peu de culture, de mauvais exemple, et dans ce cas, comme on l'a dit, *on le salue quand on passe, mais on ne regarde pas.*

Il s'agit donc de trouver, en dehors de toute comparaison, un milieu à part pour y placer cette gloire, qui est une si légitime gloire. Il faut trouver, dans le monde du vrai, celui qu'il parcourt en maître; et, dans le monde aussi de l'idéal, cette région des idées claires, des sentiments, des émotions, où son cœur autant que son esprit le porte sans cesse. Il faut faire connaître ces coups d'aile par lesquels il s'y maintient. Il faut comprendre que son élément c'est la lumière, que son moyen d'exaltation c'est sa palette, son but la clarté et l'évidence des choses. Il ne suffit pas de regarder des tableaux de Rubens en *dilettante*, d'en avoir l'esprit choqué, les yeux charmés. Il y a quelque chose de plus à considérer et à dire. Le musée de Bruxelles est une entrée en matière. Songez qu'il nous reste Malines et Anvers.

Malines est une grande ville triste, vide, éteinte, ensevelie à l'ombre de ses basiliques et de ses couvents dans un silence d'où rien ne parvient à la tirer, ni son industrie, ni la politique, ni les controverses qui s'y donnent quelquefois rendez-vous. On y fait en ce moment des processions avec cavalcades, congrégations, corporations et bannières à l'occasion du jubilé centenaire. Tout ce bruit la ranime un jour. Le lendemain, le sommeil de la province a repris son cours. Il y a peu de mouvement dans ses rues, un grand désert sur ses places, beaucoup de mausolées de marbre noir et blanc et de statues d'évêques dans ses églises, — autour de ses églises, la petite herbe des solitudes qui pousse entre les pavés. Bref, de cette ville métropolitaine, je dirais nécropolitaine, il n'y a que deux choses qui survivent à sa splendeur passée, des sanctuaires extrêmement riches et les tableaux de Rubens. Ces tableaux sont le célèbre triptyque des

Mages, de Saint-Jean, et le triptyque non moins célèbre de la *Pêche miraculeuse*, qui appartient à l'église Notre-Dame.

L'*Adoration des Mages* est, je vous en ai prévenu, une troisième version des *Mages* du Louvre et des *Mages* de Bruxelles. Les éléments sont les mêmes, les personnages principaux textuellement les mêmes, à part un changement d'âge insignifiant dans les têtes et des transpositions également fort peu notables. Rubens n'a pas fait grand effort pour renouveler l'idée première. A l'exemple des meilleurs maîtres, il avait le bon esprit de vivre beaucoup sur lui-même, et, lorsqu'une donnée lui paraissait fertile en variations, de tourner autour dans les redites. Ce thème des mages venus des quatre coins du monde pour adorer un enfant sans gîte, né dans une nuit d'hiver, sous le hangar d'une étable indigente et perdue, était de ceux qui plaisaient à Rubens par la pompe et les contrastes. Il est intéressant de suivre le développement de l'idée première à mesure qu'il l'essaye, l'enrichit, la complète et la fixe. Après le tableau de Bruxelles qui avait de quoi le satisfaire, il lui restait, paraît-il, à le traiter mieux encore, plus richement, plus librement, à lui donner cette fleur de certitude et de perfection qui n'appartient qu'aux œuvres tout à fait mûres. C'est ce qu'il a fait à

Malines ; après quoi il y revint, s'abandonna plus encore, y mit des fantaisies nouvelles, étonna davantage par la fertilité de ses ressources, mais ne fit pas mieux. Les *Mages* de Malines peuvent être considérés comme la définitive expression du sujet, et comme un des plus beaux tableaux de Rubens dans ce genre de toiles à grand spectacle.

La composition du groupe central est renversée de droite à gauche, à cela près on la reconnaît tout entière. Les trois mages y sont : l'Européen, comme à Bruxelles, avec ses cheveux blancs, moins la calvitie ; l'Asiatique en rouge ; l'Éthiopien, fidèle à son type, ourit ici comme il sourit ailleurs, de ce rire de nègre ingénu, tendre, étonné, si finement observé dans cette race affectueuse et toujours prête à montrer ses dents. Seulement il a changé de rôle et de place. Il est relégué à un second rang entre les princes de la terre et les comparses ; le turban blanc, qu'il porte à Bruxelles, coiffe ici une belle tête rougeâtre, à type oriental, dont le buste est habillé de vert. L'homme en armure est également ici, à mi-hauteur de l'escalier ; il est nu-tête, blond rose et charmant. Au lieu de contenir la foule en lui faisant face, il fait un contre-mouvement très-heureux, se renverse pour admirer l'enfant, et du geste écarte tous les importuns

empilés jusqu'au haut des marches. Otez cet élégant cavalier Louis XIII, et c'est l'Orient. Où donc Rubens a-t-il su qu'en pays musulman on est importun jusqu'à s'écraser pour mieux voir? Comme à Bruxelles, les têtes accessoires sont les plus physionomiques et les plus belles.

L'ordonnance des couleurs et la distribution des lumières n'ont pas varié. La Vierge est pâle, l'enfant Christ tout rayonnant de blancheur sous son auréole. Immédiatement autour, tout est blanc : le mage à collet d'hermine avec sa tête chenue, la tête argentée de l'Asiatique, enfin le turban de l'Éthiopien, — un cercle d'argent nuancé de rose et d'or pâle. Le reste est noir, fauve ou froid. Les têtes, sanguines ou d'un rouge de brique ardent, font contraste avec des visages bleuâtres d'une froideur très-inattendue. Le plafond, très-sombre, est noyé dans l'air. Une figure en rouge sang dans la demi-teinte relève, termine et soutient toute la composition en l'attachant à la voûte par un nœud de couleur adoucie, mais très-précise. C'est une composition qu'on ne décrit pas, car elle n'exprime rien de formel, n'a rien de pathétique, d'é-mouvant, surtout de littéraire. Elle charme l'esprit, parce qu'elle ravit les yeux; pour un peintre, la peinture est sans prix. Elle doit causer bien des joies aux

déliçats ; en bonne conscience , elle peut confondre les plus savants. Il faut voir la façon dont tout cela vit, se meut, respire, regarde, agit, se colore, s'évanouit, se relie au cadre et s'en détache, y meurt par des clairs, s'y installe et s'y met d'aplomb par des forces. Et quant aux croisements des nuances, à l'extrême richesse obtenue par des moyens simples, à la violence de certains tons, à la douceur de certains autres, à l'abondance du rouge, et cependant à la fraîcheur de l'ensemble, quant aux lois qui président à de pareils effets, ce sont des choses qui déconcertent.

A l'analyse, on ne découvre que des formules très-simples, en petit nombre : deux ou trois couleurs maîtresses dont le rôle s'explique, dont l'action est prévue, et dont tout homme qui sait peindre connaît aujourd'hui les influences. Ces couleurs sont toujours les mêmes dans les œuvres de Rubens ; il n'y a pas là de secrets à proprement parler. Les combinaisons accessoires, on peut les noter ; sa méthode, on peut la dire : elle est si constante et si claire en ses applications, qu'un écolier, semblerait-il, n'aurait plus qu'à la suivre. Jamais travail de la main ne fut plus facile à saisir, n'eut moins de supercheries et de réticences, parce que jamais peintre n'en fit moins mystère, soit qu'il pense, ou qu'il compose, ou qu'il

colore, ou qu'il exécute. Le seul secret qui lui appartient, et qu'il n'ait jamais livré, même aux plus sagaces, même aux mieux informés, même à Gaspard de Crayer, même à Jordaens, même à Van Dyck, c'est ce point impondérable, insaisissable, cet atome irréductible, ce rien qui dans toutes les choses de ce monde s'appelle l'inspiration, la *grâce* ou le *don*, et qui est tout.

Voilà ce qu'il faut bien entendre en premier lieu quand on parle de Rubens. Tout homme du métier ou étranger au métier, qui ne comprend pas la valeur du *don* dans une œuvre d'art, à tous les degrés de l'illumination, de l'inspiration, de la fantaisie, est peu propre à goûter la subtile essence des choses, et je lui conseillerai de ne jamais toucher à Rubens ni même à beaucoup d'autres.

Je vous fais grâce des volets, qui cependant sont superbes, non-seulement de sa belle époque, mais de sa plus belle manière, brune et argentée, c'est-à-dire le dernier mot de sa richesse. Il y a là un saint Jean de qualité très-rare et une Hérodiade en gris sombre, à manches rouges, qui est son éternel féminin.

La *Pêche miraculeuse* est également un beau tableau, mais non pas le plus beau, comme on le dit à Malines, au quartier Notre-Dame. Le curé de Saint-Jean serait

de mon avis, et en bonne conscience il aurait raison. Ce tableau vient d'être restauré; pour le moment, il est posé par terre, dans une salle d'école, appuyé contre un mur blanc, sous un toit vitré qui l'inonde de lumière, sans cadre, dans sa crudité, dans sa violence, dans sa propreté du premier jour. Examiné en soi, l'œil dessus, et vraiment à son désavantage, c'est un tableau, je ne dirai pas grossier, car la main-d'œuvre en relève un peu le style, mais *matériel*, si le mot exprimait ce que j'entends, de construction ingénieuse, mais un peu étroite, de caractère vulgaire. Il lui manque ce je ne sais quoi qui réussit infailliblement à Rubens quand il touche au commun, une note, une grâce, une tendresse, quelque chose comme un beau sourire, faisant excuser des traits épais. Le Christ, relégué à droite, en coulisse, comme un accessoire dans ce tableau de pêcherie, est insignifiant de geste autant que de physionomie, et son manteau rouge, qui n'est pas d'un beau rouge, s'enlève avec aigreur sur un ciel bleu que je soupçonne d'être fort altéré. Le saint Pierre, un peu négligé, mais d'une belle valeur vineuse, serait, si l'on pensait à l'Évangile devant cette toile peinte pour les poissonniers, et tout entière exécutée d'après des poissonniers, le seul personnage évangélique de la scène. Du moins il dit bien et juste ce qu'un

vieillard de sa classe et de sa rusticité pouvait dire au Christ en d'aussi étranges circonstances. Il tient serré contre sa poitrine rougeaude et ravinée son bonnet de matelot, un bonnet bleu, et ce n'est pas Rubens qui se tromperait sur la vérité d'un pareil geste. Quant aux deux torses nus, l'un courbé sur le spectateur, l'autre tourné vers le fond, et vus l'un et l'autre par les épaules, ils sont célèbres parmi les meilleurs morceaux d'académie que Rubens ait peints, pour la façon libre et sûre dont le peintre les a brossés, sans doute en quelques heures, au premier coup, en pleine pâte, claire, égale, abondante, pas trop fluide, pas épaisse, ni trop modelée, ni trop ronflante. C'est du Jordaens sans reproche, sans rougeurs excessives, sans reflets; ou plutôt c'est, pour la manière de voir la chair et non pas la *viande*, la meilleure leçon que son grand ami pût lui donner. Le pêcheur à tête scandinave, avec sa barbe au vent, ses cheveux d'or, ses yeux clairs dans son visage enflammé, ses grandes bottes de mer, sa vareuse rouge, est foudroyant. Et, comme il est d'usage dans tous les tableaux de Rubens, où le rouge excessif est employé comme calmant, c'est ce personnage embrasé qui tempère le reste, agit sur la rétine, et la dispose à voir du vert dans toutes les couleurs avoisinantes. Notez encore parmi les figures

accessoires un grand garçon, un mousse, debout sur la seconde barque, pesant sur un aviron, habillé n'importe comment, avec un pantalon gris, un gilet violetâtre trop court, déboutonné, ouvert sur son ventre nu.

Ils sont gras, rouges, hâlés, tannés et tuméfiés par les âcres brises depuis le bout des doigts jusqu'aux épaules, depuis le front jusqu'à la nuque. Tous les sels irritants de la mer ont exaspéré ce que l'air saisit, avivé le sang, injecté la peau, gonflé les veines, couperosé la chair blanche, et les ont en un mot barbouillés de cinabre. C'est brutal, exact, rencontré sur place; cela a été vu sur les quais de l'Escaut par un homme qui voit gros, qui voit juste, la couleur aussi bien que la forme, qui respecte la vérité quand elle est expressive, ne craint pas de dire crûment les choses crues, sait son métier comme un ange et n'a peur de rien.

Ce qu'il y a de vraiment extraordinaire dans ce tableau, grâce aux circonstances qui me permettent de le voir de près et d'en saisir le travail aussi nettement que si Rubens l'exécutait devant moi, c'est qu'il a l'air de livrer tous ses secrets, et qu'en définitive il étonne à peu près autant que s'il n'en livrait aucun. Je vous ai déjà dit cela de Rubens, avant que cette nouvelle preuve ne me fût donnée.

L'embarras n'est pas de savoir comment il faisait , mais de savoir comment on peut si bien faire en faisant ainsi. Les moyens sont simples, la méthode est élémentaire. C'est un beau panneau, lisse, propre et blanc, sur lequel agit une main magnifiquement agile, adroite, sensible et posée. L'empêchement qu'on lui suppose est une façon de sentir plutôt qu'un désordre dans la façon de peindre. La brosse est aussi calme que l'âme est chaude et l'esprit prompt à s'élancer. Il y a dans une organisation pareille un rapport si exact et des relations si rapides entre la vision, la sensibilité et la main, une telle et si parfaite obéissance de l'une aux autres, que les secousses habituelles du cerveau qui dirige feraient croire à des soubresauts de l'instrument. Rien n'est plus trompeur que cette fièvre apparente, contenue par de profonds calculs et servie par un mécanisme exercé à toutes les épreuves. Il en est de même des sensations de l'œil et par conséquent du choix qu'il fait des couleurs. Ces couleurs sont également très-sommaires et ne paraissent si compliquées qu'à cause du parti que le peintre en tire et du rôle qu'il leur fait jouer. Rien n'est plus réduit quant au nombre des teintes premières, n'est plus prévu que la façon dont il les oppose; rien n'est plus simple aussi que l'habitude en vertu de laquelle il les nuance, et

rien de plus inattendu que le résultat qui se produit. Aucun des tons de Rubens n'est très-rare en soi. Si vous prenez un rouge, le sien, il vous est aisé d'en dicter la formule : c'est du vermillon et de l'ocre, fort peu rompu, à l'état de premier mélange. Si vous examinez ses noirs, ils sont pris dans le pot du noir d'ivoire et servent avec du blanc à toutes les combinaisons imaginables de ses gris sourds et de ses gris tendres. Ses bleus sont des accidents ; ses jaunes, une des couleurs qu'il sent et manie le moins bien, en tant que teinture, et, sauf les ors, qu'il excelle à rendre en leur richesse chaude et sourde, ont, comme ses rouges, un double rôle à jouer : premièrement, de faire éclater la lumière ailleurs que sur des blancs ; deuxièmement, d'exercer aux environs l'action indirecte d'une couleur qui fait changer les autres, et par exemple de faire tourner au violet, de fleurir en quelque sorte un triste gris fort insignifiant et tout à fait neutre envisagé sur la palette. Tout cela, dirait-on, n'est pas bien extraordinaire.

Des dessous bruns avec deux ou trois couleurs actives pour faire croire à la richesse d'une vaste toile, des décompositions grisonnantes obtenues par des mélanges blafards, tous les intermédiaires du gris entre le grand noir et le grand blanc ; par conséquent peu de ma-

tières colorantes et le plus grand éclat de couleurs, un grand faste obtenu à peu de frais, de la lumière sans excès de clarté, une sonorité extrême avec un petit nombre d'instruments, un clavier dont il néglige à peu près les trois quarts, mais qu'il parcourt en sautant beaucoup de notes et qu'il touche quand il le faut à ses deux extrémités : — telle est, en langage mêlé de musique et de peinture, l'habitude de ce grand praticien. Qui voit un tableau de lui les connaît tous, et qui l'a vu peindre un jour l'a vu peindre presque à tous les moments de sa vie.

Toujours c'est la même méthode, le même sang-froid, les mêmes calculs. Une préméditation calme et savante préside à des effets toujours subits. On ne sait pas trop d'où vient l'audace, à quel moment il s'emporte, s'abandonne. Est-ce quand il exécute un morceau de violence, un geste outré, un objet qui remue, un œil qui luit, une bouche qui crie, des cheveux qui s'emmêlent, une barbe qui se hérissé, une main qui saisit, une écume qui fouette, un désordre dans les habits, du vent dans les choses légères, ou l'incertitude de l'eau fangeuse qui clapote à travers les mailles d'un filet ? Est-ce quand il enduit plusieurs mètres de toile d'une teinture ardente, quand il fait ruisseler du rouge à flots, et que tout ce qui environne

ce rouge en est éclaboussé par des reflets ? Est-ce au contraire quand il passe d'une couleur forte à une couleur forte, et circule à travers les tons neutres, comme si cette matière rebelle et gluante était le plus maniable des éléments ? Est-ce quand il crie très-fort ? Est-ce quand il file un son si ténu qu'on a de la peine à le saisir ? Cette peinture, qui donne la fièvre à ceux qui la voient, brûlait-elle à ce point celui des mains de qui elle sortait, fluide, aisée, naturelle, saine et toujours vierge à quelque moment que vous la surpreniez ? Où est l'effort en un mot dans cet art, qu'on dirait tendu, tandis qu'il est l'intime expression d'un esprit qui ne l'était jamais ?

Vous est-il arrivé de fermer les yeux pendant l'exécution d'un morceau de musique brillante ? Le son jaillit de partout. Il a l'air de bondir d'un instrument à l'autre, et, comme il est très-tumultueux malgré le parfait accord des ensembles, on croirait que tout s'agite, que les mains tremblent, que la même frénésie musicale a saisi les instruments, ceux qui les tiennent ; et parce que des exécutants secouent si violemment un auditoire, il semble impossible qu'ils restent calmes devant leur pupitre ; de sorte qu'on est tout surpris de les voir paisibles, recueillis, seulement attentifs à suivre le mouvement du bâton d'ébène qui les soutient, les

dirige, dicte à chacun ce qu'il doit faire, et qui n'est lui-même que l'agent d'un esprit en éveil et d'un grand savoir. Il y a de même dans Rubens, pendant l'exécution de ses œuvres, le bâton d'ébène, qui commande, conduit, surveille; il y a l'imperturbable volonté, la faculté maîtresse qui dirige aussi des instruments fort attentifs, je veux dire les facultés auxiliaires.

Voulez-vous que nous revenions au tableau encore un moment ? il est là sous ma main, c'est une occasion qu'on n'a pas souvent et que je n'aurai plus; je la saisis.

L'exécution est de premier coup, tout entière ou peu s'en faut; cela se voit à la légèreté de certains frottis, dans le saint Pierre en particulier, à la transparence des grandes teintes plates et sombres, comme les bateaux, la mer et tout ce qui participe au même élément brun, bitumineux ou verdâtre; cela se voit également à la facture non moins preste, quoique plus appliquée, des morceaux qui exigent une pâte épaisse et un travail plus nourri. L'éclat du ton, sa fraîcheur et son rayonnement sont dus à cela. Le panneau à base blanche, à surface lisse, donne aux colorations franchement posées dessus cette vibration propre à toute teinture appliquée sur une surface claire, résistante et polie. Plus épaisse, la matière serait boueuse; plus

rugueuse, elle absorberait autant de rayons lumineux qu'elle en renverrait, et il faudrait doubler d'effort pour obtenir le même résultat de lumière ; plus mince, plus timide, ou moins généreusement coulée dans ses contours, elle aurait ce caractère émaillé qui, s'il est admirable en certains cas, ne conviendrait ni au style de Rubens, ni à son esprit, ni au romanesque parti pris de ses belles œuvres. Ici comme ailleurs la mesure est parfaite. Les deux torses, aussi rendus que peut l'être un morceau de nu de ce volume dans les conditions d'un tableau mural, n'ont pas subi non plus un grand nombre de coups de brosse superposés. Peut-être bien, dans ces journées si régulièrement coupées de travaux et de repos, sont-ils chacun le produit d'une après-midi de gai travail, — après lequel le praticien, content de lui, et il y avait de quoi, posa sa palette, se fit seller un cheval et n'y pensa plus.

A plus forte raison, dans tout ce qui est secondaire, appuis, parties sacrifiées, larges espaces où l'air circule, accessoires, bateaux, vagues, filets, poissons, la main court et n'insiste pas. Une vaste coulée du même brun, qui brunit en haut, verdit en bas, se chauffe là où existe un reflet, se dore où la mer se creuse, descend depuis le bord des navires jusqu'au cadre. C'est à travers cette abondante et liquide matière que le peintre

a trouvé la vie propre à chaque objet, qu'il a *trouvé sa vie*, comme on dit en terme d'atelier. Quelques étincelles, quelques reflets posés d'une brosse fine, et voilà la mer. De même pour le filet avec ses mailles, et ses planches et ses liéges, de même pour les poissons qui remuent dans l'eau vaseuse, et qui sont d'autant mieux mouillés qu'ils ruissellent des propres couleurs de la mer; de même aussi pour les pieds du Christ et pour les bottes du matelot rutilant. Vous dire que c'est là le dernier mot de l'art de peindre quand il est sévère et qu'il s'agit, avec un grand style dans l'esprit, dans l'œil et dans la main, d'exprimer des choses idéales ou épiques, soutenir qu'on doit agir ainsi en toute circonstance, autant vaudrait appliquer la langue imagée, pittoresque et rapide de nos écrivains modernes aux idées de Pascal. Dans tous les cas, c'est la langue de Rubens, son style, et par conséquent ce qui convient à ses propres idées.

L'étonnement, quand on y réfléchit, vient de ce que le peintre a si peu médité, de ce qu'ayant conçu n'importe quoi et ne s'en étant pas rebuté, ce n'importe quoi fait un tableau, de ce qu'avec si peu de recherches il ne soit jamais banal, enfin de ce qu'avec des moyens si simples il arrive à produire un pareil effet. Si la science de la palette est extraordinaire, la sensibilité de

ses agents ne l'est pas moins, et une qualité qu'on ne lui supposerait guère vient au secours de toutes les autres : la mesure, et je dirai la sobriété dans la manière purement extérieure de se servir de la brosse.

Il y a bien des choses qu'on oublie de notre temps, ou qu'on a l'air de méconnaître, ou qu'on tenterait vainement d'abolir. Je ne sais pas trop où notre école moderne a pris le goût de la matière épaisse, et cet amour des pâtes lourdes qui constitue aux yeux de certaines gens le principal mérite de certaines œuvres. Je n'en ai vu d'exemples faisant autorité nulle part, excepté dans les praticiens de visible décadence, et chez Rembrandt, qui apparemment n'a pu s'en passer toujours, mais qui lui-même a su s'en passer quelquefois. En Flandre c'est une méthode heureusement inconnue, et quant à Rubens, le maître accrédité de la fougue, les plus violents de ses tableaux souvent sont les moins chargés. Je ne dis pas qu'il amincisse systématiquement ses lumières, comme on l'a fait jusqu'au milieu du seizième siècle, et qu'il épaisse à l'inverse tout ce qui est teinte forte. Cette méthode, exquise en sa destination première, a subi tous les changements apportés depuis par le besoin des idées et les nécessités plus multiples de la peinture moderne. Cependant s'il est loin de la pure méthode archaïque, il est encore plus loin des

pratiques en faveur depuis Géricault, pour prendre un exemple récent chez un mort illustre. La brosse glisse et ne s'engloutit pas ; jamais elle ne traîne après elle ce gluant mortier qui s'accumule au point saillant des objets, et fait croire à beaucoup de relief, parce que la toile elle-même en devient plus saillante. Il ne charge pas, il peint ; il ne bâtit pas, il écrit ; il caresse, effleure, appuie. Il passe d'un enduit immense au trait le plus delié, le plus fluide, et toujours avec ce degré de consistance ou de légèreté, cette ampleur ou cette finesse qui conviennent au morceau qu'il traite, de telle sorte que la prodigalité et l'économie des pâtes sont affaire de convenance locale, que le poids ou l'extraordinaire légèreté de sa brosse sont aussi des moyens d'exprimer plus justement ce qui demande ou non qu'on y insiste.

Aujourd'hui que diverses écoles se partagent notre école française, et qu'à vrai dire il n'y a que des talents plus ou moins aventureux sans doctrines fixes, le prix d'une peinture bien ou mal exécutée est fort peu remarqué. Une foule de questions subtiles font oublier les éléments d'expression les plus nécessaires. A bien regarder certains tableaux contemporains, dont le mérite au moins comme tentative est souvent plus réel qu'on ne le croit, on s'aperçoit que la main n'est plus

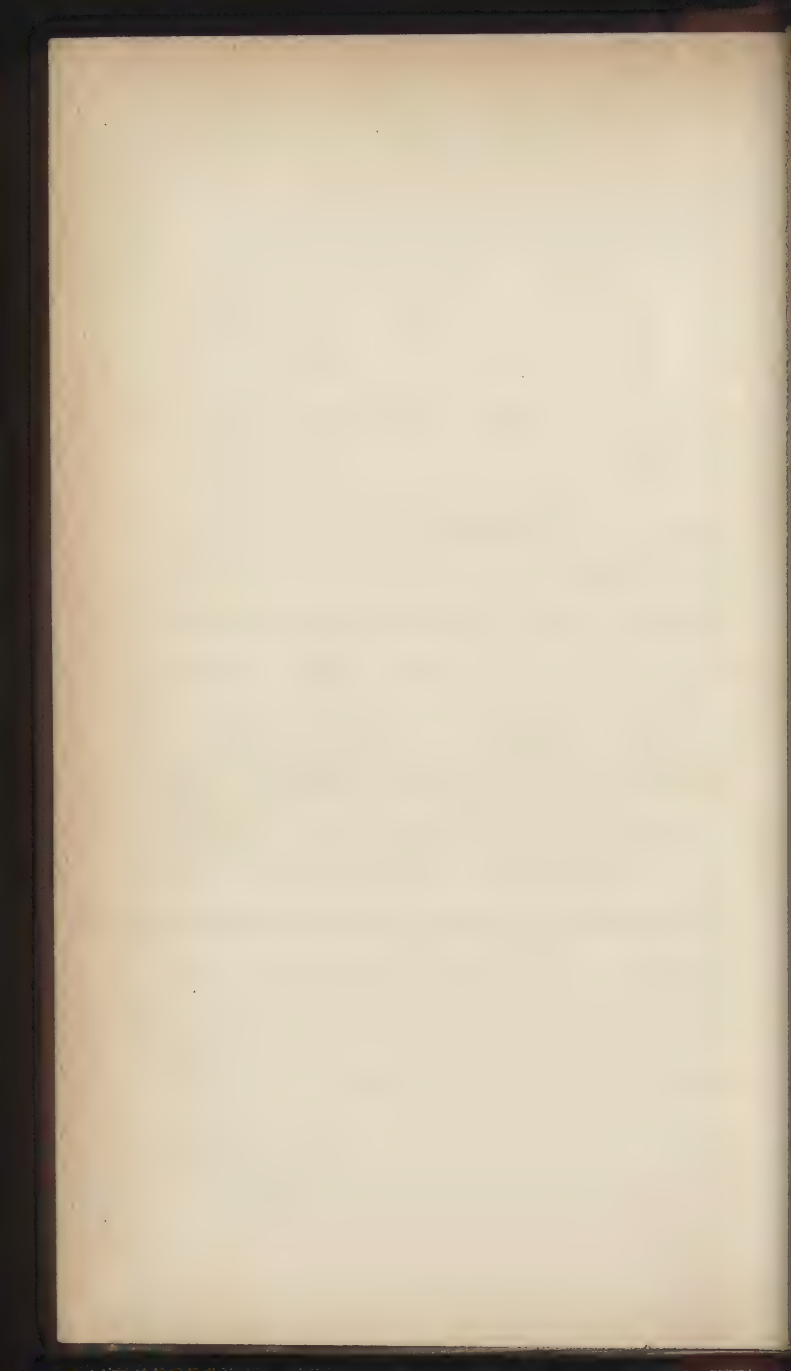
comptée pour rien parmi les agents dont l'esprit se sert. D'après de récentes méthodes, exécuter c'est remplir une forme d'un ton, quel que soit l'outil qui dirige ce travail. Le mécanisme de l'opération semble indifférent, pourvu que l'opération réussisse, et l'on suppose à tort que la pensée peut être tout aussi bien servie par un instrument que par un autre. C'est précisément à ce contre-sens que tous les peintres habiles, c'est-à-dire sensibles, de ce pays des Flandres et de la Hollande ont répondu d'avance par leur métier, le plus expressif de tous. Et c'est contre la même erreur que Rubens proteste avec une autorité qui cependant aurait quelque chance de plus d'être écoutée. Enlevez des tableaux de Rubens, ôtez à celui que j'étudie l'esprit, la variété, la propriété de chaque touche, vous lui ôtez un mot qui porte, un accent nécessaire, un trait physionomique, vous lui enlevez peut-être le seul élément qui spiritualise tant de matière, et transfigure de si fréquentes laideurs, parce que vous supprimez toute sensibilité, et que, remontant des effets à la cause première, vous tuez la vie, vous en faites un tableau sans âme. Je dirai presque qu'une touche en moins fait disparaître un trait de l'artiste.

La rigueur de ce principe est telle que dans un certain ordre de productions il n'y a pas d'œuvre bien

sentie qui ne soit naturellement bien peinte, et que toute œuvre où la main se manifeste avec bonheur ou avec éclat est par cela même une œuvre qui tient au cerveau et en dérive. Rubens avait là-dessus des avis que je vous recommande, si vous étiez tenté jamais de faire fi l'un coup de brosse donné à propos. Il n'y a pas, dans cette grande machine d'apparence si brutale et de pratique si libre, un seul détail petit ou grand qui ne soit inspiré par le sentiment et instantanément rendu par une touche heureuse. Si la main ne courait pas aussi vite, elle serait en retard sur la pensée; si l'improvisation était moins soudaine, la vie communiquée serait moindre; si le travail était plus hésitant ou moins saisissable, l'œuvre deviendrait impersonnelle dans la mesure de la pesanteur acquise et de l'esprit perdu. Considérez de plus que cette dextérité sans pareille, cette habileté insouciant à se jouer de matières ingrates, d'instruments rebelles, ce beau mouvement d'un outil bien tenu, cette élégante façon de le promener sur des surfaces libres, le jet qui s'en échappe, ces étincelles qui semblent en jaillir, toute cette magie des grands exécutants, qui chez d'autres tourne soit à la manière, soit à l'affectation, soit au pur esprit de médiocre aloi, — chez lui, ce n'est, je vous le répète à satiété, que l'exquise sensibilité d'un œil admirablement

sain, d'une main merveilleusement soumise, enfin et surtout d'une âme vraiment ouverte à toute chose, heureuse, confiante et grande. Je vous mets au défi de trouver dans le répertoire immense de ses œuvres une œuvre parfaite ; je vous mets également au défi de ne pas sentir jusque dans les manies, les défauts, j'allais dire les fatuités de ce noble esprit, la marque d'une incontestable grandeur. Et cette marque extérieure, le cachet mis en dernier lieu sur sa pensée, c'est l'empreinte elle-même de sa main.

Ce que je vous dis en beaucoup de phrases trop longues, et trop souvent dans ce jargon spécial qu'il est difficile d'éviter, aurait sans doute trouvé plus convenablement place ailleurs. N' imaginez pas que le tableau sur lequel j'insiste soit un spécimen accompli des qualités les plus belles du peintre. Sous aucun rapport, il n'est cela. Rubens a fréquemment mieux conçu, mieux vu et beaucoup mieux peint ; mais l'exécution de Rubens, assez inégale quant aux résultats, ne varie guère quant au principe, et les observations faites à propos d'un tableau d'ordre moyen s'appliquent également, et à plus forte raison, à ce qu'il a produit d'excellent.



V

Anvers.

Beaucoup de gens disent *Anvers* ; mais beaucoup aussi disent *la patrie de Rubens*, et cette manière de dire exprime encore plus exactement toutes les choses qui font la magie du lieu : une grande ville, une grande destinée personnelle, une école fameuse, des tableaux ultra-célèbres. Tout cela s'impose, et l'imagination s'anime un peu plus que d'habitude quand, au milieu de la *Place verte*, on aperçoit la statue de Rubens et plus loin la vieille basilique où sont conservés les triptyques qui, humainement parlant, l'ont consacrée. La statue n'est pas un chef-d'œuvre ; mais c'est lui, chez lui. Sous la figure d'un homme qui ne fut qu'un peintre, avec les seuls attributs du peintre, en toute vérité elle personnifie l'unique royauté flamande qui n'ait été ni contestée ni menacée, et qui certainement ne le sera jamais.

A l'extrémité de la place, on voit *Notre-Dame* ; elle

se présente de profil et se dessine en longueur par une de ses faces latérales, la plus sombre, parce qu'elle est du côté des pluies. Son entourage de maisons claires et basses la rend plus noire et la grandit. Avec ses architectures ouvragées, sa couleur de rouille, son toit bleu et lustré, sa tour colossale, où brillent dans la pierre enfumée par les vapeurs de l'Escaut et par les hivers le disque d'or et les aiguilles d'or de son cadran, elle prend des proportions démesurées. Lorsqu'il est tourmenté comme aujourd'hui, le ciel ajoute à la grandeur des lignes toutes les bizarreries de ses caprices. Imaginez alors l'invention d'un Piranèse gothique, outrée par la fantaisie du nord, follement éclairée par un jour d'orage et se découpant en taches déréglées sur le grand décor d'un ciel tout noir ou tout blanc, chargé de tempêtes. On ne combinerait pas de mise en scène préliminaire plus originale et plus frappante. Aussi vous avez beau venir de Malines et de Bruxelles, avoir vu les *Mages* et le *Calvaire*, vous être fait de Rubens une idée exacte, une idée mesurée, et même avoir pris avec lui des familiarités d'examen qui vous mettent à l'aise, vous n'entrez pas à Notre-Dame comme on entre dans un musée.

Il est trois heures; la haute horloge vient de les sonner. L'église est déserte. A peine un sacristain fait-

il un peu de bruit dans les nefs, tranquilles, nettes et claires, telles que Peter-Neefs les a reproduites, avec un inimitable sentiment de leur solitude et de leur grandeur. Il pleut, et le jour est changeant. Des lueurs, puis des ténèbres se succèdent sur les deux triptyques appliqués, sans nul apparat, dans leur mince encadrement de bois brun, contre les froides et lisses murailles des transepts, et cette fière peinture ne paraît que plus résistante au milieu des lumières criantes et des obscurités qui se la disputent. Des copistes allemands ont établi leurs chevalets devant la *Descente de croix*; il n'y a personne devant la *Mise en croix*. Ce simple fait exprime assez bien quelle est l'opinion du monde sur ces deux ouvrages.

Ils sont fort admirés, presque sans réserve, et le fait est rare à propos de Rubens; mais les admirations se partagent. La grande renommée a fait choix de la *Descente de croix*. La *Mise en croix* a le don de toucher davantage les amis passionnés ou plus convaincus de Rubens. Rien en effet ne se ressemble moins que ces deux œuvres, conçues à deux années d'intervalle, inspirées par le même effort de l'esprit, et qui cependant portent si clairement la marque de deux tendances. La *Descente de croix* est de 1612, la *Mise en croix* de 1610. J'insiste sur la date, car elle importe : Rubens

rentrait à Anvers, et c'est pour ainsi dire au débarquer qu'il les peignit. Son éducation était finie. A ce moment, il avait même un excès d'études un peu lourd pour lui, dont il allait se servir ouvertement, une fois pour toutes, mais dont il devait se débarrasser presque aussitôt. De tous les maîtres italiens qu'il avait consultés, chacun, bien entendu, le conseillait dans un sens assez exclusif. Les maîtres agités l'autorisaient à beaucoup oser; les maîtres sévères lui recommandaient de se beaucoup retenir.

Nature, caractère, facultés natives, leçons anciennes, leçons récentes, tout se prêtait à un dédoublement. La tâche elle-même exigeait qu'il fit deux parts de ses beaux dons. Il sentit l'à-propos, le saisit, traita chacun des sujets conformément à leur esprit, et donna de lui-même deux idées contraires et deux idées justes : ici le plus magnifique exemple que nous ayons de sa sagesse, et là un des plus étonnants aperçus de sa verve et de ses ardeurs. Ajoutez à l'inspiration personnelle du peintre une influence italienne très-marquée, et vous vous expliquerez mieux encore le prix extraordinaire que la postérité attache à des pages qui peuvent être considérées comme ses œuvres de maîtrise et qui furent le premier acte public de sa vie de chef d'école.

Je vous dirai comment se manifeste cette influence, à quels caractères on la reconnaît. Il me suffit tout d'abord de remarquer qu'elle existe, afin que la physionomie du talent de Rubens ne perde aucun de ses traits, au moment précis où nous l'examinons. Ce n'est pas qu'il soit positivement gêné dans des formules canoniques, où d'autres que lui se trouveraient emprisonnés. Dieu sait au contraire avec quelle aisance il s'y meut, avec quelle liberté il en use, avec quel tact il les déguise ou les avoue, suivant qu'il lui plaît de laisser voir ou l'homme instruit, ou le novateur. Cependant, quoi qu'il fasse, on sent le *romaniste* qui vient de passer des années en terre classique, qui arrive et n'a pas encore changé d'atmosphère. Il lui reste je ne sais quoi qui rappelle le voyage, comme une odeur étrangère dans ses habits. C'est certainement à cette bonne odeur italienne que la *Descente de croix* doit l'extrême faveur dont elle jouit. Pour ceux en effet qui voudraient que Rubens fût un peu comme il est, mais beaucoup aussi comme ils le rêvent, il y a là un sérieux dans la jeunesse, une fleur de maturité candide et studieuse qui va disparaître et qui est unique.

La composition n'est plus à décrire. Vous n'en citeriez pas de plus populaire comme œuvre d'art et comme page de style religieux. Il n'est personne qui n'ait pré-

sent à l'esprit l'ordonnance et l'effet du tableau, sa grande lumière centrale plaquée sur des fonds obscurs, ses taches grandioses, ses compartiments distincts et massifs. On sait que Rubens en a pris l'idée première à l'Italie, et qu'il n'a fait aucun effort pour cacher l'emprunt. La scène est forte et grave. Elle agit de loin, marque puissamment sur une muraille : elle est sérieuse et rend sérieux. Quand on se souvient des tueries dont l'œuvre de Rubens est ensanglanté, des massacres, des bourreaux qui martyrisent, tenaillent et font hurler, on s'aperçoit que c'est ici un noble supplice. Tout y est contenu, concis, laconique comme dans une page du texte sacré.

Ni gesticulations, ni cris, ni horreurs, ni trop de larmes. C'est à peine si la Vierge éclate en un vrai sanglot, et si l'intense douleur du drame est exprimée par un geste de mère inconsolable, par un visage en pleurs et des yeux rougis. Le Christ est une des plus élégantes figures que Rubens ait imaginées pour peindre un Dieu. Il a je ne sais quelle grâce allongée, pliante, presque effilée, qui lui donne toutes les délicatesses de la nature et toute la distinction d'une belle étude académique. La mesure est subtile, le goût parfait; le dessin n'est pas loin de valoir le sentiment.

Vous n'avez pas oublié l'effet de ce grand corps un

peu déhanché, dont la petite tête maigre et fine est tombée de côté, si livide et si parfaitement limpide en sa pâleur, ni crispé, ni grimaçant, d'où toute douleur a disparu et qui descend avec tant de béatitude, pour s'y reposer un moment, dans les étranges beautés de la mort des justes. Rappelez-vous comme il pèse et comme il est précieux à soutenir, dans quelle attitude exténuée il glisse le long du suaire, avec quelle affectueuse angoisse il est reçu par des bras tendus et des mains de femme. Est-il rien de plus touchant? Un de ses pieds, un pied bleuâtre et stigmatisé, rencontre au bas de la croix l'épaule nue de Madeleine. Il ne s'y appuie pas, il l'effleure. Le contact est insaisissable; on le devine plus qu'on ne le voit. Il eût été profane d'y insister; il eût été cruel de ne pas y faire croire. Toute la sensibilité furtive de Rubens est dans ce contact imperceptible qui dit tant de choses, les respecte toutes et attendrit.

La pécheresse est admirable. C'est sans contredit le meilleur morceau de facture du tableau, le plus délicat, le plus personnel, un des meilleurs aussi que jamais Rubens ait exécutés dans sa carrière si fertile en inventions féminines. Cette délicieuse figure a sa légende; comment ne l'aurait-elle pas, sa perfection même étant devenue légendaire? Il est probable que

cette jolie fille aux yeux noirs, au regard ferme, au profil net, est un portrait, et ce portrait celui d'Isabelle Brandt, qu'il avait épousée deux ans auparavant, et qui lui servit également, peut-être bien pendant une grossesse, à représenter la Vierge dans le volet de la *Visitation*. Pourtant, à voir l'ampleur de sa personne, ses cheveux cendrés, ses formes grasses, on songe à ce qui devait être un jour le charme splendide et si particulier de cette belle Hélène Fourment, qu'il épousa vingt ans plus tard.

Depuis les premières années jusqu'aux dernières, un type tenace semble s'être logé dans le cœur de Rubens; un idéal fixe a hanté son amoureuse et constante imagination. Il s'y complait, il le complète, il l'achève; il le poursuit en quelque sorte en ses deux mariages, comme il ne cesse de le répéter à travers ses œuvres. Toujours il y eut d'Isabelle et d'Hélène dans les femmes que Rubens peignit d'après l'une d'elles. Dans la première, il mit comme un trait préconçu de la seconde; dans la seconde, il glissa comme un souvenir ineffaçable de la première. A la date où nous sommes, il possède l'une et s'en inspire, l'autre n'est pas née, et cependant il la devine. Déjà l'avenir se mêle au présent, le réel à l'idéale divination. Dès que l'image apparaît, elle a sa double forme. Non-seu-

lement elle est exquise, mais pas un trait ne lui manque. Ne semble-t-il pas qu'en la fixant ainsi dès le premier jour Rubens entendit qu'on ne l'oubliât plus, ni lui, ni personne ?

Au surplus, c'est la seule grâce mondaine dont il ait embelli ce tableau austère, un peu monacal, absolument évangélique, si l'on entend par là la gravité du sentiment et de la manière, et si l'on songe aux rigueurs qu'un pareil esprit dut s'imposer. En cette circonstance, vous le devinez, une bonne partie de sa réserve lui vint de son éducation italienne autant que des égards qu'il accordait à son sujet.

La toile est sombre malgré ses clartés et l'extraordinaire blancheur du linceul. Malgré ses reliefs, la peinture est *plate*. C'est un tableau à bases noirâtres sur lequel sont disposées de larges lumières fermes, aucunement nuancées. Le coloris n'est pas très-riche ; il est plein, soutenu, nettement calculé pour agir de loin. Il construit le tableau, l'encadre, en exprime les faiblesses et les forces, et ne vise point à l'embellir. Il se compose d'un vert presque noir, d'un noir absolu, d'un rouge un peu sourd et d'un blanc. Ces quatre tons sont posés bord à bord aussi franchement que peuvent l'être quatre notes de cette violence. Le contact est brusque et ne les fait pas souffrir. Dans le grand blanc,

le cadavre du Christ est dessiné par un linéament mince et souple, et modelé par ses propres reliefs, sans nul effort de nuances, grâce à des écarts de valeurs imperceptibles. Pas de luisants, pas une seule division dans les lumières, à peine un détail dans les parties sombres. Tout cela est d'une ampleur et d'une rigidité singulières. Les bords sont étroits, les demi-teintes courtes, excepté dans le Christ, où les dessous d'outremer ont repoussé et font aujourd'hui des maculatures inutiles. La matière est lisse, compacte, d'une coulée facile et prudente. A la distance où nous l'examinons, le travail de la main disparaît, mais il est aisé de deviner qu'il est excellent et dirigé en toute assurance par un esprit rompu aux belles habitudes, qui s'y conforme, s'applique et veut bien faire. Rubens se souvient, s'observe, se modère, possède toutes ses forces, les subordonne et ne s'en sert qu'à demi.

En dépit de ses contraintes, c'est une œuvre singulièrement originale, attachante et forte. Van Dyck y prendra ses meilleures inspirations religieuses. Philippe de Champagne ne l'imitera, j'en ai peur, que dans ses parties faibles, et en composera son style français. Voënius dut certainement applaudir. Que dut en penser Van Noort? Quant à Jordaens, il attendit,

pour le suivre en ces voies nouvelles, que son camarade d'atelier fût devenu plus expressément Rubens.

Un des volets, celui de la *Visitation*, est de tous points délicieux. Rien de plus sévère et de plus charmant, de plus sobre et de plus riche, de plus pittoresque et de plus noblement familier. Jamais la Flandre ne mit autant de bonhomie, de grâce et de naturel à se revêtir du style italien. Titien a fourni la gamme, un peu dicté les tons; il a coloré l'architecture en brun marron, conseillé le beau nuage gris qui luit à la hauteur des corniches, peut-être aussi l'azur verdâtre qui fait si bien entre les colonnes; mais c'est Rubens qui a trouvé la Vierge avec son gros ventre, sa taille cambrée, son costume ingénieusement combiné de rouge, de fauve et de bleu sombre, son vaste chapeau flamand. C'est lui qui a dessiné, peint, coloré, caressé de l'œil et de la brosse cette jolie main lumineuse et tendre, qui s'appuie comme une fleur rosâtre sur la balustrade en fer noir; de même qu'il a imaginé la servante, l'a coupée dans le cadre et n'a montré de cette blonde personne aux yeux bleus que son corsage échancré, sa tête ronde, aux cheveux soulevés, ses bras en l'air soutenant une corbeille de joncs. Bref, Rubens est-il déjà lui-même? Oui. Est-il tout lui-même et rien que lui-même? Je ne le crois pas. Enfin

de ses formules. A cela près, la figure est sans prix : nul autre que Rubens ne l'aurait imaginée comme elle est, à la place qu'elle occupe, dans l'acception si hautement pittoresque qu'il lui a donnée. Et quant à cette belle tête inspirée et souffrante, virile et tendre, avec ses cheveux collés aux tempes, ses sueurs, ses ardeurs, sa douleur, ses yeux miroitants de lueurs célestes et son extase, quel est le maître sincère qui, même aux beaux temps de l'Italie, n'aurait été frappé de ce que peut la force expressive lorsqu'elle arrive à ce degré, et qui n'eût reconnu là un idéal d'art dramatique absolument nouveau?

Le pur sentiment venait, en un jour de fièvre et de vue très-claire, de conduire Rubens aussi loin qu'il pouvait aller. Dans la suite, il se dégagera plus encore, il se développera. Il y aura, grâce à sa manière ondoyante et tout à fait libre, plus de conséquence et notamment plus de jeu en toutes les parties de son travail : dessin extérieur ou intérieur, coloris, facture. Il fixera moins impérieusement les contours qui doivent disparaître; il arrêtera moins court les ombres qui doivent se dissoudre; il aura des souplesses qui ne sont pas encore ici; il lui viendra des locutions plus agiles, une langue d'un tour plus pathétique et plus personnel. Concevra-t-il quelque chose de plus éner-

est convenu d'appeler l'*ode*. C'est, vous le savez, ce qu'il y a de plus agile et de plus étincelant dans les formes variées de la langue métrique. Jamais il n'y a ni trop d'ampleur, ni trop d'élan dans le mouvement ascensionnel des strophes, ni trop de lumière à leur sommet. Eh bien ! je vous citerais telle peinture de Rubens conçue, conduite, scandée, éclairée comme les plus fiers morceaux écrits dans la forme pindarique. La *Mise en croix* me fournirait le premier exemple, exemple d'autant plus frappant qu'ici tout est d'accord et que le sujet valait d'être exprimé ainsi. Et je ne subtiliserais nullement en vous disant que cette page de pure expansion est écrite d'un bout à l'autre sur ce mode rhétoriquement appelé *sublime*, — depuis les lignes jaillissantes qui la traversent, l'idée qui s'éclaire à mesure qu'elle arrive à son sommet, jusqu'à l'inimitable tête du Christ, qui est la note culminante et expressive du poëme, la note étincelante, au moins quant à l'idée contenue, c'est-à-dire la strophe suprême.

VI

A peine a-t-on mis le pied dans le premier salon du musée d'Anvers que Rubens vous accueille : à droite, une *Adoration des mages*, vaste toile de sa manière expéditive et savante, peinte en treize jours, dit-on, vers 1624, c'est-à-dire en ses plus belles années moyennes ; à gauche, un grandissime tableau célèbre aussi, une Passion dite *le Coup de lance*. On jette un coup d'œil sur la galerie qui fait face, et à droite, à gauche, on aperçoit de loin cette tache unique, forte et suave, onctueuse et chaude, — des Rubens et encore des Rubens. On commence le catalogue en main. Admire-t-on toujours ? Pas toujours. Reste-t-on froid ? Presque jamais.

Je transcris mes notes : les *Mages*, quatrième version depuis Paris, cette fois avec des changements notables. Le tableau est moins scrupuleusement étudié que celui de Bruxelles, moins accompli que celui de Malines, mais d'une audace plus grande, d'une car-

la tête du bœuf, — un frottis obtenu en quelques traits de brosse dans des bitumes, — n'a pas plus d'importance et n'est pas autrement exécutée que ne le serait une signature expéditive. L'enfant est délicieux. — A citer comme une des plus belles parmi les compositions purement pittoresques de Rubens, la dernière expression de son savoir comme coloris, de sa dextérité comme pratique, quand il avait la vision nette et instantanée, la main rapide et soigneuse, et qu'il n'était pas trop difficile, le triomphe de la verve et de la science, en un mot de la confiance en soi.

Le *Coup de lance* est un tableau décousu avec de grands vides, des aigreurs, de vastes taches un peu arbitraires, belles en soi, mais de rapports douteux. Deux grands rouges trop entiers, mal appuyés, y étonnent parce qu'ils y détonnent. La Vierge est très-belle, quoique son geste soit connu, le Christ insignifiant, le saint Jean bien laid, ou bien altéré, ou bien repeint. Comme il arrive souvent chez Rubens et chez les peintres de pittoresque et d'ardeur, les meilleurs morceaux sont ceux dont l'imagination de l'artiste s'est accidentellement éprise, tels que la tête expressive de la Vierge, les deux larrons tordus sur leur gibet, et, peut-être avant tout, le soldat casqué, en armure noire, qui descend l'échelle appuyée au gibet du mauvais

dans cette trouée d'azur, juste au-dessus du saint, trois anges roses qui volent comme des oiseaux célestes et forment une couronne radieuse et douce. Les éléments les plus simples, les couleurs les plus graves, une harmonie des plus sévères, voilà pour l'aspect. A résumer le tableau d'un coup d'œil rapide, vous n'apercevez qu'une vaste toile bitumineuse, de style austère, où tout est sourd et où trois accidents seulement marquent de loin avec une parfaite évidence : le saint dans sa maigreur livide, l'hostie vers laquelle il se penche, et là-haut, au sommet de ce triangle si tendrement expressif, une échappée de rose et d'azur sur les éternités heureuses, sourire du ciel entr'ouvert dont, je vous assure, on a besoin.

Ni pompes, ni décors, ni turbulence, ni gestes violents, ni grâces, ni beaux costumes, pas une incidence aimable ou inutile, rien qui ne soit la vie du cloître à son moment le plus solennel. Un homme agonise exténué par l'âge, par une vie de sainteté ; il a quitté son lit de cendres, s'est fait porter à l'autel, y veut mourir en recevant l'hostie, a peur d'y mourir avant que l'hostie n'ait touché ses lèvres. Il fait effort pour s'agenouiller et n'y parvient pas. Tous ses mouvements sont abolis, le froid des dernières minutes a saisi ses jambes, ses bras ont ce geste en dedans qui

est le signe certain de la mort prochaine; il est de travers, en dehors de ses axes, et se briserait à toutes les jointures s'il n'était soutenu par les aisselles. Il n'a plus de vivant que son petit œil humide, clair, bleu, fiévreux, vitreux, bordé de rouge, dilaté par l'extase des suprêmes visions, et, sur ses lèvres cyanosées par l'agonie, le sourire extraordinaire propre aux mourants, et le sourire plus extraordinaire encore du juste qui croit, espère, attend la fin, se précipite au-devant du salut, et regarde l'hostie comme il regarderait son Dieu présent.

Autour du moribond, on pleure; et ceux qui pleurent sont des hommes graves, robustes, éprouvés, résignés. Jamais douleur ne fut plus sincère et plus communicative que ce mâle attendrissement d'hommes de gros sang et de grande foi. Les uns se contiennent, d'autres éclatent. Il y en a de jeunes, gras, rouges et sains qui se frappent la poitrine à poings fermés, et dont la douleur serait bruyante, si elle se faisait entendre. Il en est un grisonnant et chauve, à tête espagnole, à joues creuses, à barbe rare, à moustache aiguë, qui doucement sanglote en dedans avec cette crispation de visage d'un homme qui se contient et dont les dents claquent. Toutes ces têtes magnifiques sont des portraits. Le type est admirable de vérité, le

dessin naïf, savant et fort, le coloris incomparablement riche en sa sobriété, nuancé, délicat et beau. Têtes accumulées, mains jointes, convulsivement fermées et ferventes, fronts dénudés, regards intenses, ceux que les émotions font rougir et ceux qui sont au contraire pâles et froids comme de vieux ivoires, les deux servants dont l'un tient l'encensoir et s'essuie les yeux du revers de sa manche, — tout ce groupe d'hommes diversement émus, maîtres d'eux-mêmes ou sanglotants, forme un cercle autour de cette tête unique du saint et de ce petit croissant blanchâtre tenu comme un disque lunaire par la pâle main du prêtre. — Je vous jure que c'est inexprimablement beau.

Telle est la valeur morale de cette page exceptionnelle parmi les Rubens d'Anvers et, qui sait? dans l'œuvre de Rubens, que j'aurais presque peur de la profaner en vous parlant de ses mérites extérieurs, qui ne sont pas moins éminents. Je dirai seulement que ce grand homme n'a jamais été plus maître de sa pensée, de son sentiment et de sa main, que jamais sa conception n'a été plus sereine et n'a porté plus loin, que jamais sa notion de l'âme humaine n'a paru plus profonde, qu'il n'a jamais été plus noble, plus sain, plus riche avec des colorations sans faste, plus scrupuleux dans le dessin des morceaux, plus irréprochable, ce qui

veut dire plus surprenant comme exécutant. Cette merveille est de 1619. Quelles belles années ! On ne dit pas le temps qu'il a mis à la peindre, — peut-être quelques jours. Quelles journées ! Quand on a longuement examiné cette œuvre sans pareille, où Rubens se transfigure, on ne peut plus regarder rien, ni personne, ni les autres, ni Rubens lui-même ; il faut pour aujourd'hui quitter le musée.

VII

Rubens est-il un grand portraitiste ? est-il seulement un bon portraitiste ? Ce grand peintre de la vie physique et de la vie morale , si habile à rendre le mouvement des corps par le geste , celui des âmes par le jeu des physionomies , cet observateur si prompt , si exact , cet esprit si clair , que l'idéal des formes humaines n'a pas un seul moment distrait de ses études sur l'extérieur des choses , ce peintre du pittoresque , des accidents , des particularités , des saillies individuelles , enfin , ce maître , universel entre tous , avait-il bien toutes les aptitudes qu'on lui suppose et notamment cette faculté spéciale de représenter la personne humaine en son intime ressemblance ?

Les portraits de Rubens sont-ils ressemblants ? Je ne crois pas qu'on ait jamais dit ni oui , ni non . On s'est borné à reconnaître l'universalité de ses dons , et , parce qu'il a plus que personne employé le portrait comme élément naturel dans ses tableaux , on a conclu

qu'un homme qui excellait en toute circonstance à peindre l'être vivant, agissant et pensant, devait à plus forte raison le peindre excellemment dans un portrait. La question a bien son prix. Elle touche à l'un des phénomènes les plus singuliers de cette nature multiple ; par conséquent elle offre une occasion d'étudier de plus près l'organisme même de son génie.

Si l'on ajoutait à tous les portraits qu'il a peints isolément pour satisfaire au désir de ses contemporains, rois, princes, grands seigneurs, docteurs, abbés, prieurs, le nombre incalculable des personnages vivants dont il a reproduit les traits dans ses tableaux, on pourrait dire que Rubens a passé sa vie à faire des portraits. Ses meilleurs ouvrages sans contredit sont ceux où il accorde la part la plus large à la vie réelle ; témoin son admirable tableau de *Saint George*, qui n'est pas autre chose qu'un *ex-voto* de famille, c'est-à-dire le plus magnifique et le plus curieux document que jamais peintre ait laissé sur ses affections domestiques. Je ne parle pas de son portrait, qu'il prodiguait, ni de celui de ses deux femmes, dont il a fait, comme on le sait, un si continuel et si indiscret usage.

Se servir de la nature à tout propos, prendre des individus dans la vie réelle et les introduire dans ses fictions, c'était chez Rubens une habitude parce que

c'était un des besoins, faiblesse autant que puissance de son esprit. La nature était son grand et inépuisable répertoire. Qu'y cherchait-il à vrai dire? Des sujets? Non; ses sujets, il les empruntait à l'histoire, aux légendes, à l'Évangile, à la fable, et toujours plus ou moins à sa fantaisie. Des attitudes, des gestes, des expressions de visage? Pas davantage; expressions et gestes sortaient naturellement de lui-même et dérivaien, par la logique d'un sujet bien conçu, des nécessités de l'action presque toujours dramatique qu'il avait à rendre. Ce qu'il demandait à la nature, c'était ce que son imagination ne lui fournissait plus qu'imparfaitement, lorsqu'il s'agissait de constituer de toute pièce une personne vivante de la tête aux pieds, vivante autant qu'il l'exigeait, je veux dire des traits plus personnels, des caractères plus précis, des individus et des types. Ces types, il les acceptait plutôt qu'il ne les choisissait. Il les prenait tels qu'ils existaient autour de lui, dans la société de son temps, à tous les rangs, dans toutes les classes, au besoin dans toutes les races, — princes, hommes d'épée, hommes d'église, moines, gens de métier, forgerons, bateliers, surtout les hommes de durs labeurs. Il y avait, dans sa propre ville, sur les quais de l'Escaut, de quoi fournir à tous les besoins de ses grandes pages évangéliques. Il avait le sentiment

vif du rapport de ces personnages, incessamment offerts par la vie même, avec les convenances de son sujet. Quand l'adaptation n'était pas très-rigoureuse, ce qui arrivait souvent, et que le bon sens criait un peu, le goût aussi, l'amour des particularités l'emportait sur les convenances, le goût et le bon sens. Il ne se refusait jamais une bizarrerie, qui dans ses mains devenait un trait d'esprit, quelquefois une audace heureuse. C'était même par ces inconséquences qu'il triomphait des sujets les plus antipathiques à sa nature. Il y mettait la sincérité, la bonne humeur, le sans-gêne extraordinaire de ses libres saillies; l'œuvre presque toujours était sauvée par un admirable morceau d'imitation presque textuelle.

Sous ce rapport, il inventait peu, lui le grand inventeur. Il regardait, se renseignait, copiait ou traduisait de mémoire avec une sûreté de souvenir qui vaut la reproduction directe. Le spectacle de la vie des cours, de la vie des basiliques, des monastères, des rues, du fleuve s'imprimait dans ce cerveau sensible, avec sa physionomie la plus reconnaissable, son accent le plus âpre, sa couleur la plus saillante; de sorte qu'en dehors de cette image réfléchie des choses, il n'imaginait guère que le cadre et la mise en scène. Ses œuvres sont, pour ainsi dire, un théâtre dont il

règle l'ordonnance, pose le décor, crée les rôles, et dont la vie fournit les acteurs. Autant il est original, affirmatif, résolu, puissant, lorsqu'il exécute un portrait, soit d'après nature, soit d'après le souvenir immédiat du modèle, autant la galerie de ses personnages imaginaires est pauvrement inspirée.

Tout homme, toute femme qui n'a pas vécu devant lui, à qui il ne parvient pas à donner les traits essentiels de la vie naturelle, sont d'avance des figures manquées. Voilà pourquoi ses personnages évangéliques sont plus humanisés qu'on ne le voudrait, ses personnages héroïques au-dessous de leur rôle fabuleux, ses personnages mythologiques quelque chose qui n'existe ni dans la réalité, ni dans le rêve, un perpétuel contresens par l'action des muscles, le lustre des chairs et l'évanouissement total des visages. Il est clair que l'humanité l'enchanté, que les dogmes chrétiens le troublent un peu et que l'Olympe l'ennuie. Voyez sa grande série allégorique du Louvre : il ne faut pas longtemps pour découvrir ses indécisions quand il crée un type, son infaillible certitude quand il se renseigne, et pour comprendre quel est le fort et le faible de son esprit. Il y a là des parties médiocres, il y en a d'absolument nulles qui sont des fictions; les morceaux supérieurs que vous y remarquez sont des portraits.

Chaque fois que Marie de Médicis entre en scène, elle y est parfaite. Le *Henri IV au portrait* est un chef-d'œuvre. Personne ne conteste l'insignifiance absolue de ses dieux : Mercure, Apollon, Saturne, Jupiter ou Mars.

De même, dans son *Adoration des mages*, il y a des personnages principaux qui sont toujours nuls et des comparses qui toujours sont admirables. Le mage européen lui porte malheur. On le connaît : c'est l'homme du premier plan, celui qui figure avec la Vierge, soit debout, soit agenouillé, au centre de la composition. Rubens a beau l'habiller de pourpre, d'hermine ou d'or, lui faire tenir l'encensoir, offrir la coupe ou l'aiguère, le rajeunir ou le vieillir, dépouiller sa tête sacerdotale, la hérissier de crins durs, lui donner des airs recueillis ou farouches, des yeux fort doux ou des mines de vieux lion, — quoi qu'il fasse, c'est toujours une figure banale dont le seul rôle consiste à revêtir une des couleurs dominantes du tableau. Il en est de même de l'Asiatique. L'Éthiopien au contraire, le nègre grisâtre, avec son masque osseux, camard, livide, illuminé par deux étincelles luisantes, l'émail des yeux, la nacre des dents, est immanquablement un chef-d'œuvre d'observation et de naturel, parce que c'est un portrait, et le portrait sans nulle altération du même individu.

Que conclure, sinon que, par ses instincts, ses besoins, ses facultés dominantes, même par ses infirmités, car il en avait, Rubens était plus qu'aucun autre destiné à faire de merveilleux portraits? Il n'en est rien. Ses portraits sont faibles, peu observés, superficiellement construits, et partant de ressemblance vague. Quand on le compare à Titien, Rembrandt, Raphaël, Sébastien del Piombo, Velasquez, Van Dyck, Holbein, Antoine More, j'épuiserais la liste des plus divers et des plus grands et je descendrais de plusieurs degrés jusqu'à Philippe de Champagne au dix-septième siècle, jusqu'aux excellents portraitistes du dix-huitième, — on s'aperçoit que Rubens manquait de cette naïveté attentive, soumise et forte, qu'exige, pour être parfaite, l'étude du visage humain.

Connaissez-vous un portrait de lui qui vous satisfasse en tant qu'observation fidèle et profonde, qui vous édifie sur la personnalité de son modèle, qui vous instruisse et je dirai qui vous rassure? De tous les hommes d'âge et de rang, de caractère et de tempérament si divers dont il nous a laissé l'image, en est-il un seul qui s'impose à l'esprit comme une personne particulière bien distincte et dont on se souvienne comme d'un visage qui vous a frappé? A distance, on les oublie; vus ensemble, on les confondrait presque.

Les particularités de leur existence ne les ont pas nettement séparés dans l'esprit du peintre, et les séparent encore moins dans la mémoire de ceux qui ne les connaissent que d'après lui. Sont-ils ressemblants? Oui, à peu près. Sont-ils vivants? Ils vivent, plus qu'ils ne sont. Je ne dirai pas que ce soit banal, et cependant ce n'est pas précis. Je ne dirai pas non plus que le peintre les ait mal vus; mais je croirais qu'il les a regardés à la légère, par l'épiderme, peut-être à travers des habitudes, sans doute à travers une formule, et qu'il les a traités, quel que soit leur sexe ou leur âge, comme les femmes aiment, dit-on, qu'on les peigne, en beau d'abord, ressemblantes ensuite. Ils sont bien de leur temps et pas mal de leur rang, quoique Van Dyck, pour prendre un exemple à côté du maître, les mette encore plus précisément à leur date et dans leur milieu social; mais ils ont le même sang, ils ont surtout le même caractère moral et tous les traits extérieurs modelés sur un type uniforme. C'est le même œil clair, bien ouvert, regardant droit, le même teint, la même moustache finement retroussée, relevant par deux accrocs noirs ou blonds le coin d'une bouche *virile*, c'est-à-dire un peu convenue. Assez de rouge aux lèvres, assez d'incarnat sur les joues, assez de rondeur dans l'ovale pour annoncer, à défaut de la

jeunesse, un homme dans son assiette normale, dont la constitution est robuste, le corps en santé, l'âme en repos.

De même pour les femmes : un teint frais, un front bombé, de larges tempes, peu de menton, des yeux à fleur de tête, de couleur pareille, d'expression presque identique, une beauté propre au temps, une ampleur propre aux races du Nord, avec une sorte de grâce propre à Rubens, où l'on sent comme un alliage de plusieurs types : Marie de Médicis, l'infante Isabelle, Isabelle Brandt, Hélène Fourment. Toutes les femmes qu'il a peintes semblent avoir contracté, malgré elles et malgré lui, je ne sais quel air déjà connu au contact de ses souvenirs persistants ; et toutes, plus ou moins, participent de l'une ou de l'autre de ces quatre personnes célèbres, moins sûrement immortalisées par l'histoire que par son pinceau. Elles-mêmes ont entre elles je ne sais quel air de famille qui pour beaucoup est le fait de Rubens.

Vous représentez-vous les femmes de la cour de Louis XIII et de Louis XIV ? Vous faites-vous une idée bien nette de mesdames de Longueville, de Montbazou, de Chevreuse, de Sablé, de cette belle duchesse de Guéménée, à qui Rubens, interrogé par la reine, osa donner le prix de beauté, comme à la plus charmante déesse de l'Olympe du Luxembourg ; de cette incomparable

mademoiselle du Vigean, l'idole de la société de Chantilly, qui inspira une si grande passion et tant de petits vers? Voyez-vous mieux mademoiselle de la Vallière, mesdames de Montespan, de Fontanges, de Sévigné, de Grignan? Et si vous ne les apercevez pas aussi bien qu'il vous plairait de les connaître, à qui la faute?

Est-ce la faute de cette époque d'apparat, de politesse, de mœurs officielles, pompeuses et guindées? Est-ce la faute des femmes elles-mêmes, qui toutes visaient un certain idéal de cour? Les a-t-on mal observées, peintes sans scrupules? Ou bien était-il convenu que, parmi tant de genres de grâce ou de beauté, il n'y en avait qu'un qui fût de bon ton, de bon goût, tout fait selon l'étiquette? On en est à ne pas trop savoir quel nez, quelle bouche, quel ovale, quel teint, quel regard, quel degré de sérieux ou de laisser-aller, de finesse ou d'embonpoint, quelle âme enfin, on doit donner à chacune de ces célèbres personnes, tant elles sont devenues pareilles dans leur rôle imposant de favorites, de frondeuses, de princesses, de grandes dames. Vous savez ce qu'elles pensaient d'elles et comment elles se sont peintes, ou comment on les a peintes, suivant qu'il leur a convenu de faire elles-mêmes ou de laisser faire leurs portraits littéraires. Depuis la sœur de Condé jusqu'à madame d'Epinay, c'est-à-dire à travers tout le

dix-septième siècle et la grande moitié du dix-huitième siècle, ce n'était que beaux teints, jolies bouches, dents superbes, épaules, bras et gorges admirables. Elles se déshabillaient beaucoup ou souffraient qu'on les déshabillât beaucoup, sans nous montrer autre chose que des perfections un peu froides, moulées sur un type absolument beau, suivant la mode et l'idéal du temps. Ni mademoiselle de Scudéri, ni Voiture, ni Chapelain, ni Desmarets, ni aucun des écrivains beaux esprits qui se sont occupés de leurs charmes, n'ont eu la pensée de nous laisser d'elles un portrait moins flatté peut-être, mais plus vrai. A peine aperçoit-on par-ci par-là, dans la galerie de l'hôtel de Rambouillet, un teint moins divin, des lèvres moins pures de trait, ou d'un incarnat moins parfait.

Il a fallu le plus véridique et le plus grand des portraitistes de son temps, Saint-Simon, pour nous apprendre qu'une femme pouvait être charmante sans être accomplie, et que la duchesse du Maine et la duchesse de Bourgogne par exemple avaient par la physionomie, la grâce toute naturelle et le feu, beaucoup d'attraits, l'une avec sa boiterie, l'autre avec son teint noiraud, sa taille exigüe, sa mine turbulente et ses dents perdues. Jusque-là, le ni trop ni trop peu dirigeait avant tout la main des faiseurs d'image. Je ne sais quoi d'imposant,

de solennel, quelque chose comme les trois unités scéniques, la perfection d'une belle phrase, les avaient toutes revêtues de ce même air impersonnel, quasi royal, qui, pour nous autres modernes, est le contraire de ce qui nous charme. Les temps changèrent; le dix-huitième siècle brisa beaucoup de formules, et par conséquent traita le visage humain sans plus de façon que les autres unités. Cependant notre siècle a fait reparaître avec d'autres goûts, d'autres modes, la même tradition de portraits sans type et le même appareil moins solennel, mais encore pire. Rappelez-vous les portraits du directoire, de l'empire et de la restauration, ceux de Girodet, de Gérard, j'excepte les portraits de David, pas tous, et quelques-uns de Prudhon, pas tous. Formez une galerie des grandes actrices, des grandes dames, Mars, Duchesnois, Georges, l'impératrice Joséphine, madame Tallien, même cette unique tête de madame de Staël et même cette jolie madame Récamier, et dites-moi si cela vit, se distingue, se diversifie comme une série de portraits de Latour, de Houdon, de Caffieri.

Eh bien ! toute proportion gardée, voilà ce que je trouve dans les portraits de Rubens : une grande incertitude et des conventions, un même air chevaleresque dans les hommes, une même beauté princière dans les

femmes, rien de particulier qui arrête, saisisse, donne à réfléchir et ne s'oublie plus. Pas une laideur physiologique, pas un amaigrissement dans les contours, pas une bizarrerie choquante dans aucun des traits.

Avez-vous jamais aperçu dans son monde de penseurs, de politiques, d'hommes de guerre, quelque accident caractéristique et tout à fait personnel, comme la tête de faucon d'un Condé, les yeux effarouchés et la mine un peu nocturne d'un Descartes, la fine et adorable physionomie d'un Rotrou, le masque anguleux et pensif d'un Pascal ou l'inoubliable regard d'un Richelieu ? Comment se fait-il que les types humains aient fourmillé devant les grands observateurs et que pas un type vraiment original n'ait posé devant Rubens ? Faut-il achever de m'expliquer d'un seul coup par le plus rigoureux des exemples ? Supposez Holbein avec la clientèle de Rubens, et tout de suite vous voyez apparaître une nouvelle galerie humaine, très-intéressante pour le moraliste, également admirable pour l'histoire de la vie et pour l'histoire de l'art, et que Rubens, convenons-en, n'aurait pas enrichie d'un seul type.

Le musée de Bruxelles possède quatre portraits de Rubens, et c'est précisément en me souvenant d'eux que ces réflexions me viennent après coup. Ces quatre

portraits représentent assez justement les côtés puissants et les côtés médiocres de son talent de portraitiste. Deux sont fort beaux : l'archiduc Albert et l'infante Isabelle. Ils ont été commandés pour orner l'arc de triomphe élevé place de Meir, à l'occasion de l'entrée de Ferdinand d'Autriche, et, dit-on, exécutés chacun en une journée. Ils sont plus grands que nature, conçus, dessinés et traités dans une manière italienne, ample, décorative, un peu théâtrale, très-ingénieusement appropriée à leur destination. Il y a là du Véronèse si bien fondu dans la manière flamande que Rubens n'a jamais eu plus de style et n'a jamais été cependant plus lui-même. On y voit une façon de remplir la toile, de composer une arabesque grandiose avec un buste, deux bras et deux mains diversement occupées, d'agrandir un bord, de rendre un pourpoint majestueusement sévère, d'assurer le contour, de peindre grassement et à plat, qui ne lui est pas habituelle dans ses portraits et qui rappelle au contraire les meilleurs morceaux de ses tableaux. La ressemblance est aussi de celles qui s'imposent de loin par quelques accents justes et sommaires et qu'on pourrait appeler une ressemblance d'effet. Le travail est d'une rapidité, d'un aplomb, d'un sérieux, et, le genre admis, d'une beauté extraordinaires. C'est tout à fait superbe. Rubens

était là dans ses habitudes, sur son terrain, dans son élément de fantaisie, d'observation très-lucide, mais hâtive et d'emphase; il n'aurait pas procédé autrement pour un tableau : la réussite était certaine.

Les deux autres, achetés récemment, sont fort célèbres; on y attache un très-grand prix. Oserai-je dire qu'ils sont des plus faibles? Ce sont deux portraits d'ordre familier, deux petits bustes, un peu courts, assez étriqués, présentés de face, sans nul arrangement, coupés dans la toile sans plus d'apprêt que des têtes d'étude. Avec beaucoup d'éclat, de relief, de vie apparente, d'un rendu extrêmement habile, mais succinct, ils ont précisément ce défaut d'être vus de près et vus légèrement, faits avec application et peu étudiés, d'être en un mot traités par les surfaces. La mise en place est juste, le dessin nul. Le peintre a donné des accents qui ressemblent à la vie; l'observateur n'a pas accusé un seul trait qui ressemble bien intimement à son modèle : tout se passe à l'épiderme. Au point de vue du physique, on cherche un dessous qui n'a pas été observé; au point de vue du moral, on cherche un dedans qui n'a pas été deviné. La peinture est à fleur de toile, la vie n'est qu'à fleur de peau. L'homme est jeune, trente ans environ; la bouche est mobile, l'œil humide, le regard direct et net. Rien

de plus, rien au delà, ni plus au fond. Quel est ce jeune homme? qu'a-t-il fait? A-t-il pensé? a-t-il souffert? aurait-il vécu lui-même à la surface des choses, comme il est représenté sans grande consistance à la surface d'un canevas? Voilà de ces indications physionomiques qu'un Holbein nous donnerait avant de songer au reste, et qui ne s'expriment point par une étincelle dans un œil ou par une touche sanguine à la narine.

L'art de peindre est peut-être plus indiscret qu'aucun autre. C'est le témoignage indubitable de l'état moral du peintre au moment où il tenait la brosse. Ce qu'il a voulu faire, il l'a fait; ce qu'il n'a voulu que faiblement, on le voit à ses indécisions; ce qu'il n'a pas voulu à plus forte raison est absent de son œuvre, quoi qu'il en dise et quoi qu'on en dise. Une distraction, un oubli, la sensation plus tiède, la vue moins profonde, une application moindre, un amour moins vif de ce qu'il étudie, l'ennui de peindre et la passion de peindre, toutes les nuances de sa nature et jusqu'aux intermittences de sa sensibilité, tout cela se manifeste dans les ouvrages du peintre aussi nettement que s'il nous en faisait la confidence. On peut dire avec certitude quelle est la tenue d'un portraitiste scrupuleux devant ses modèles, et de

même on peut se représenter celle de Rubens devant les siens.

Quand on regarde, à quelques pas des portraits dont je parle, le portrait du duc d'Albe par Antoine More, on est certain que, tout grand seigneur qu'il fût et tout habitué qu'il fût à peindre des grands seigneurs, Antoine More était fort sérieux, fort attentif et passablement ému au moment où il s'assit devant ce tragique personnage, sec, anguleux, étranglé dans son armure sombre, articulé comme un automate, et dont l'œil de côté regarde de haut en bas, froid, dur et noir comme si jamais la lumière du ciel n'en avait attendri l'émail.

Tout au contraire, le jour où Rubens peignit, pour leur complaire, le seigneur Charles de Cordes et sa femme Jacqueline de Cordes, il était, n'en doutez pas, de bonne humeur, mais distrait, sûr de son fait et pressé comme toujours. C'était en 1618, l'année de la *Pêche miraculeuse*. Il avait quarante et un ans; il était dans la plénitude de son talent, de sa gloire, de ses succès. Il allait vite en tout ce qu'il faisait. La *Pêche miraculeuse* venait de lui coûter très-exactement dix jours de travail. Les deux jeunes mariés s'étaient épousés le 30 octobre 1617 : le portrait du mari devait plaire à la femme, celui de la femme au mari : vous

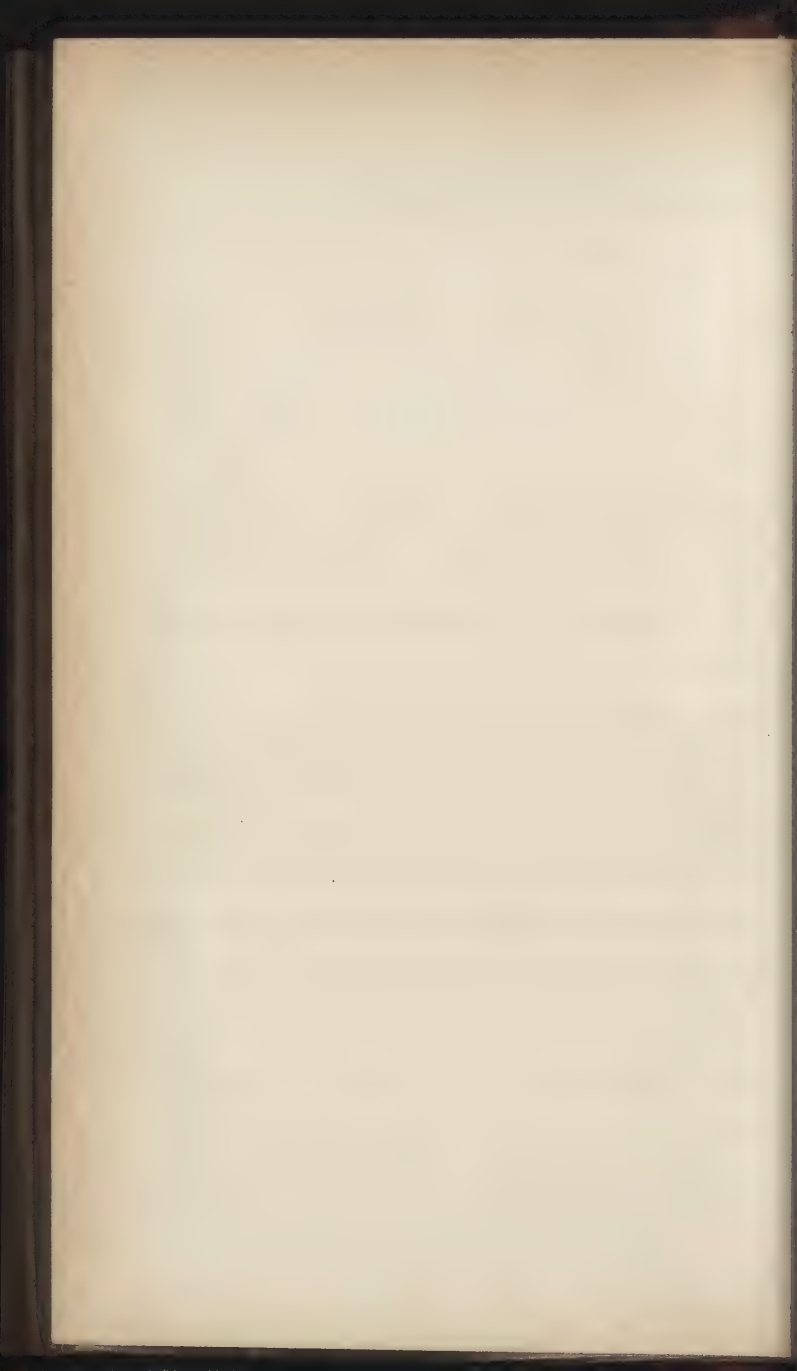
voyez dans quelles conditions se fit ce travail, et vous imaginez le temps qu'il y mit; le résultat fut une peinture expéditive, brillante, une ressemblance aimable, une œuvre éphémère.

Beaucoup, je dirai la plupart des portraits de Rubens en sont là. Voyez au Louvre celui du baron de Vicq (n° 458 du catalogue), de même style, de même qualité, à peu près de la même époque que le portrait du seigneur de Cordes dont je parle; voyez également celui d'Élisabeth de France et celui d'une dame de la famille Boonen (n° 461 du catalogue): autant d'œuvres agréables, brillantes, légères, alertes, aussitôt oubliées qu'aperçues. Regardez au contraire le portrait-esquisse de sa seconde femme Hélène avec ses deux enfants, cette ébauche admirable, ce rêve à peine indiqué, laissé là par hasard, ou avec intention; et, pour peu que vous passiez avec quelque réflexion des trois œuvres précédentes à celle-ci, je n'aurai plus besoin d'insister pour me faire comprendre.

En résumé, Rubens, à ne le considérer que comme portraitiste, est un homme qui rêvait à sa manière quand il en avait le temps, un œil admirablement juste, peu profond, un miroir plutôt qu'un instrument pénétrant, un homme qui s'occupait peu des autres, beaucoup de lui-même, au moral comme au physique

un homme de dehors , et en dehors , merveilleusement , mais exclusivement conformé pour saisir l'extérieur des choses. Voilà pourquoi il convient de distinguer dans Rubens deux observateurs de puissance très-inégale , et comme art de valeur à peine comparable : celui qui fait servir la vie des autres aux besoins de ses conceptions , subordonne ses modèles , ne prend d'eux que ce qui lui convient , et celui qui reste au-dessous de sa tâche parce qu'il faudrait et qu'il ne sait pas se subordonner à son modèle.

Voilà pourquoi il a tantôt magnifiquement observé et tantôt fort négligé le visage humain. Voilà pourquoi enfin ses portraits se ressemblent un peu , lui ressemblent un peu , manquent de vie propre , et par cela manquent de ressemblance morale et de vie profonde , tandis que ses personnages-portraits ont juste ce degré de personnalité frappante qui grossit encore l'effet de leur rôle , une saillie d'expression qui ne permet pas de douter qu'ils n'aient vécu ; — et , quant à leur fonds moral , il est visible qu'ils ont tous une âme active , ardente , prompte à jaillir , et , pour ainsi dire , sur les lèvres , celle que Rubens a mise en eux , presque la même pour tous , car c'est la sienne.



VIII

Je ne vous ai pas encore conduit au tombeau de Rubens, à Saint-Jacques. La pierre sépulcrale est placée devant l'autel. *Non sui tantum sæculi, sed et omnis ævi Apelles dici meruit* : ainsi parle l'inscription du tombeau.

A cela près d'une hyperbole qui d'ailleurs n'ajoute et n'enlève rien ni à l'universelle gloire, ni à la très-certaine immortalité de Rubens, ces deux lignes d'éloge funéraire font songer qu'à quelques pieds sous les dalles il y a les cendres de ce grand homme. On le mit là le premier jour de juin 1640. Deux ans après, par une autorisation du 14 mars 1642, sa veuve lui consacrait définitivement cette petite chapelle derrière le chœur ; et l'on y plaçait le beau tableau du *Saint George*, une des plus charmantes œuvres du maître, une œuvre faite tout entière, dit la tradition, avec les portraits des membres de sa famille, c'est-à-dire avec ses affections, ses amours mortes, ses amours vivantes, ses regrets,

ses espérances, le passé, le présent, l'avenir de sa maison.

Vous savez en effet qu'on attribue à tous les personnages qui composent cette soi-disant *Sainte Famille* des ressemblances historiques du plus grand prix. Il y aurait là l'une à côté de l'autre ses deux femmes, et d'abord la belle Hélène Fourment, une enfant de seize ans quand il l'épousa en 1630, une toute jeune femme de vingt-six ans quand il mourut, blonde, grasse, aimable et douce, en grand déshabillé, nue jusqu'à la ceinture. Il y aurait aussi sa fille, — sa nièce, la célèbre personne au *chapeau de paille*, — son père, son grand-père, — enfin le plus jeune de ses fils sous les traits d'un ange, jeune et délicieux bambin, le plus adorable enfant que peut-être il ait jamais peint. Quant à Rubens lui-même, il y figure dans une armure toute miroitante d'acier sombre et d'argent, tenant en main la bannière de saint George. Il est vieilli, amaigri, grisonnant, échevelé, un peu ravagé, mais superbe de feu intérieur. Sans nulle pose ni emphase, il a terrassé le dragon et posé dessus son pied chaussé de fer. Quel âge avait-il alors? Si l'on se reporte à la date de son second mariage, à l'âge de sa femme, à celui de l'enfant né de ce mariage, Rubens devait avoir cinquante-six ou cinquante-huit ans. Il y avait donc quarante ans à peu

près que le combat brillant, impossible pour d'autres, facile pour lui, toujours heureux, qu'il soutenait contre la vie, avait commencé. De quelles entreprises, dans quel ordre d'activité, de lutte et de succès n'avait-il pas triomphé?

Si jamais à cette heure grave des retours sur soi-même, des années révolues, d'une carrière accomplie, à ce moment de certitude en toute chose, un homme eut le droit de se peindre en victorieux, c'est bien lui.

La pensée, vous le voyez, est des plus simples; on n'a pas à la chercher bien loin. Si le tableau recèle une émotion, cette émotion se communique aisément à tout homme dont le cœur est un peu chaud, que la gloire émeut et qui se fait une seconde religion du souvenir de pareils hommes.

Un jour, vers la fin de sa carrière, en pleine gloire, peut-être en plein repos, sous un titre auguste, sous l'invocation de la Vierge et du seul de tous les saints auquel il lui parut permis de donner sa propre image, il lui a plu de peindre en un petit cadre (2 mètres à peu près) ce qu'il y avait eu de vénérable et de séduisant dans les êtres qu'il avait aimés. Il devait bien cette dernière illustration à ceux de qui il était né, à celles qui avaient partagé, embelli, charmé, ennobli, tout parfumé de grâce, de tendresse et d'honnêteté sa belle et

laborieuse carrière. Il la leur donna aussi pleinement, aussi magistralement qu'on pouvait l'attendre de sa main affectueuse, de son génie en sa toute-puissance. Il y mit sa science, sa piété, des soins plus rares. Il fit de l'œuvre ce que vous savez : une merveille infiniment touchante comme œuvre de fils, de père et d'époux, à tout jamais admirable comme œuvre d'art.

Vous la décrirai-je? L'arrangement est de ceux qu'une note de catalogue suffit à faire connaître. Vous dirai-je ses qualités particulières? Ce sont toutes les qualités du peintre en leur acception familière, sous leur forme la plus précieuse. Elles ne donnent de lui ni une idée nouvelle, ni une idée plus haute, mais une idée plus fine et plus exquise. C'est le Rubens des meilleurs jours, avec plus de naturel, de précision, de caprice, de richesse sans coloris, de puissance sans effort, avec un œil plus tendre, une main plus caressante, un travail plus amoureux, plus intime et plus profond. Si j'employais les mots du métier, je gâterais la plupart de ces choses subtiles qu'il convient de rendre avec la pure langue des idées pour leur conserver leur caractère et leur prix. Autant il m'en a peu coûté pour étudier le praticien, à propos d'un tableau de pratique comme la *Pêche miraculeuse* de Malines, autant il est à propos d'alléger sa manière de dire et de l'épurer

quand la conception de Rubens s'élève comme dans la *Communion de saint François d'Assise*, ou bien lorsque sa manière de peindre se pénètre à la fois d'esprit, de sensibilité, d'ardeur, de conscience, d'affection pour ceux qu'il peint, d'attachement pour ce qu'il fait, d'idéal en un mot, comme dans le *Saint George*.

Rubens a-t-il jamais été plus parfait? Je ne le crois pas. A-t-il été aussi parfait? Je ne l'ai constaté nulle part. Il y a dans la vie des grands artistes de ces œuvres prédestinées, non pas les plus vastes, ni toujours les plus savantes, quelquefois les plus humbles, qui, par une conjonction fortuite de tous les dons de l'homme et de l'artiste, ont exprimé, comme à leur insu, la plus pure essence de leur génie. Le *Saint George* est de ce nombre.

Ce tableau marque d'ailleurs sinon la fin, au moins les dernières belles années de la vie de Rubens; et, par une sorte de coquetterie grandiose qui ne messied pas dans les choses de l'esprit, il avertit que cette magnifique organisation n'a connu ni fatigue, ni relâchement, ni déclin. Trente-cinq ans au moins se sont écoulés entre la *Trinité* du musée d'Anvers et le *Saint George*. Lequel est le plus jeune de ces deux tableaux? A quel moment avait-il le plus de flamme, un plus vif

amour pour toutes choses, plus de souplesse en tous les organes de son génie?

Sa vie est presque révolue, on peut la clore et la mesurer. Il semblerait qu'il en prévoyait la fin le jour où il se glorifia lui-même avec tous les siens. Il avait, lui aussi, élevé et à peu près terminé son monument : il pouvait se le dire avec autant d'assurance que bien d'autres et sans orgueil. Cinq ou six ans au plus lui restaient à vivre. Le voilà heureux, paisible, un peu rebuté par la politique, retiré des ambassades, plus à lui que jamais. A-t-il bien usé de la vie? a-t-il bien mérité de son pays, de son temps, de lui-même? Il avait des facultés uniques : comment s'en est-il servi? La destinée l'a comblé; a-t-il jamais manqué à sa destinée? Dans cette grande vie, si nette, si claire, si brillante, si aventureuse et cependant si limpide, si correcte en ses plus étonnantes péripéties, si fastueuse et si simple, si troublante et si exempte de petitesse, si partagée et si féconde, découvrez-vous une tache qui cause un regret? Il fut heureux; fut-il ingrat? Il eut ses épreuves; fut-il jamais amer? Il aima beaucoup et vivement; fut-il oublieux?

Il naît à Spiegen, en exil, au seuil d'une prison, d'une mère admirablement droite et généreuse, d'un père instruit, un savant docteur, mais de cœur léger,

de conscience assez faible et de caractère sans grande consistance. A quatorze ans, on le voit dans les pages d'une princesse, à dix-sept dans les ateliers; à vingt ans, il est déjà mûr et maître. A vingt-neuf, il revient d'un voyage d'études, comme d'une victoire remportée à l'étranger, et il rentre chez lui comme en triomphe. On lui demande à voir ses études, et, pour ainsi dire, il n'a rien à montrer que des œuvres. Il laissait derrière lui des tableaux étranges, aussitôt compris et goûtés. Il avait pris possession de l'Italie au nom de la Flandre, planté de ville en ville les marques de son passage, fondé chemin faisant sa renommée, celle de son pays et quelque chose de plus encore, un art inconnu de l'Italie. Il rapportait pour trophée des marbres, des gravures, des tableaux, de belles œuvres des meilleurs maîtres, et par-dessus tout un art national, un art nouveau, le plus vaste comme surface, le plus extraordinaire en ressources de tous les arts connus.

A mesure que son nom grandit, rayonne, que son talent s'ébruite, sa personnalité semble s'élargir, son cerveau se dilate, ses facultés se multiplient avec ce qu'on lui demande et ce qu'il leur demande. Fut-il un fin politique? Sa politique me paraît être d'avoir nettement, fidèlement et noblement compris et transmis les désirs

ou les volontés de ses maîtres, d'avoir plu par sa grande mine, charmé tous ceux qu'il approchait par son esprit, sa culture, sa conversation, son caractère, d'en avoir séduit plus encore par l'infatigable présence d'esprit de son génie de peintre. Il arrivait, souvent en grande pompe, présentait ses lettres de créance, causait et peignait. Il faisait les portraits des princes, ceux des rois, des tableaux mythologiques pour les palais, des tableaux religieux pour les cathédrales. On n'aperçoit pas très-bien lequel a le plus de crédit, de Pierre-Paul Rubens *pictor*, ou du chevalier Rubens, le plénipotentiaire accrédité; mais il y a tout lieu de croire que l'artiste venait singulièrement en aide au diplomate. Il réussissait en toutes choses à la satisfaction de ceux qu'il servait de sa parole et de son talent. Les seuls embarras, les seules lenteurs et les rares ennuis qu'on aperçoit en ses voyages si pittoresquement coupés d'affaires, de galas, de cavalcades et de peinture ne lui sont jamais venus des souverains. Les vrais politiques étaient plus pointilleux et moins faciles : témoin ses démêlés avec Philippe d'Arenberg, duc d'Arschot, à propos de la dernière mission dont il fut chargé en Hollande. Est-ce l'unique blessure qu'il ait reçue dans ces fonctions délicates? C'est au moins le seul nuage qu'on remarque à distance, et qui jette un peu d'amer-

tume sur une existence rayonnante. En tout autre chose, il est heureux. Sa vie, d'un bout à l'autre, est de celles qui font aimer la vie. En toute circonstance, c'est un homme qui honore l'homme.

Il est beau, parfaitement élevé et cultivé. Il a gardé de sa rapide éducation première le goût des langues et la facilité à les parler : il écrit et parle le latin ; il a l'amour des saines et fortes lectures ; on l'amusait avec Plutarque ou Sénèque pendant qu'il peignait, et *il était également attentif à la lecture et à la peinture*. Il vit dans le plus grand luxe, habite une maison princière ; il a des chevaux de prix qu'il monte le soir, une collection unique d'objets d'art avec lesquels il se délecte à ses heures de repos. Il est réglé, méthodique et froid dans la discipline de sa vie privée, dans l'administration de son travail, dans le gouvernement de son esprit, en quelque sorte dans l'hygiène fortifiante et saine de son génie. Il est simple, tout uni, exemplairement fidèle dans son commerce avec ses amis, sympathique à tous les talents, inépuisable en encouragements pour ceux qui débutent. Il n'est pas de succès qu'il n'aide de sa bourse ou de ses éloges. Sa longanimité à l'égard de Brauwer est un épisode célèbre de sa vie de bienfaisance et l'un des plus piquants témoignages qu'il ait donnés de son esprit de confraternité. Il

adore tout ce qui est beau et n'en sépare pas ce qui est bien.

Il a traversé les accidents de sa grande vie officielle sans en être ni ébloui, ni diminué dans son caractère, ni sensiblement troublé dans ses habitudes domestiques. La fortune ne l'a pas plus gâté que les honneurs. Les femmes ne l'ont pas plus entamé que les princes. On ne lui connaît pas de galanteries affichées. Toujours au contraire on le voit chez lui, dans des mœurs régulières, dans son ménage, de 1609 à 1626 avec sa première femme, depuis 1630 avec la seconde, avec de beaux et nombreux enfants, des amis assidus, c'est-à-dire des distractions, des affections et des devoirs, toutes choses qui lui tiennent l'âme en repos et l'aident à porter, avec la naturelle aisance des colosses, le poids journalier d'un travail surhumain. Tout est simple en ses occupations compliquées, aimables ou écrasantes; tout est droit dans ce milieu sans trouble. Sa vie est en pleine lumière : il y fait grand jour comme dans ses tableaux. Pas l'ombre d'un mystère, pas de chagrin non plus, sinon la douleur sincère d'un premier veuvage; pas de choses suspectes, rien qu'on soit obligé de sous-entendre ou qui soit non plus matière à conjecture, sauf une seule : le mystère même de cette incompréhensible fécondité.

Il se soulageait, a-t-on écrit, *en créant des mondes*¹. Dans cette ingénieuse définition, je ne verrais qu'un mot à reprendre : *soulager* supposerait une tension, le mal du trop-plein, qu'on ne remarque pas dans cet esprit bien portant, jamais en peine. Il créait comme un arbre produit ses fruits, sans plus de malaise ni d'effort. A quel moment pensait-il? *Diu noctuque incubando*, — telle était sa devise latine, c'est-à-dire qu'il réfléchissait avant de peindre ; on le voit d'après ses esquisses, projets, croquis. Au vrai, l'improvisation de la main succédait aux improvisations de l'esprit : même certitude et même facilité d'émission dans un cas que dans l'autre. C'était une âme sans orage, sans langueur, ni tourment, ni chimères. Si jamais les mélancolies du travail ont laissé leurs traces quelque part, ce n'est ni sur les traits de Rubens ni dans ses tableaux. Par sa naissance en plein seizième siècle, il appartenait à cette forte race de penseurs et d'hommes d'action chez qui l'action et la pensée ne faisaient qu'un. Il était peintre comme il eût été homme d'épée ; il faisait des tableaux comme il eût fait la guerre, avec autant de sang-froid que d'ardeur, en combinant bien, en se décidant vite, s'en rapportant pour le reste à la sûreté de

¹ H. TAINÉ, *De la philosophie de l'art dans les Pays-Bas*.

son coup d'œil sur le terrain. Il prend les choses comme elles sont, ses belles facultés telles qu'il les a reçues; il les exerce autant qu'un homme ait jamais exercé les siennes, les pousse en étendue jusqu'à leurs extrémités, ne leur demande rien au delà, et, la conscience tranquille de ce côté, il poursuit son œuvre avec l'aide de Dieu.

Son œuvre peinte comprend environ quinze cents ouvrages; c'est la plus immense production qui soit jamais sortie d'un cerveau. Il faudrait ajouter l'une à l'autre la vie de plusieurs hommes parmi les plus fertiles producteurs pour approcher d'un pareil chiffre. Si, indépendamment du nombre, on considère l'importance, la dimension, la complication de ses ouvrages, c'est alors un spectacle à confondre et qui donne des facultés humaines l'idée la plus haute, disons-le, la plus religieuse. Tel est du moins l'enseignement qui me paraît résulter de l'ampleur et de la puissance d'une âme. Sous ce rapport, il est unique, et de toutes manières il est un des plus grands spécimens de l'humanité. Il faut aller dans notre art jusqu'à Raphaël, Léonard et Michel-Ange, jusqu'aux demi-dieux, pour lui trouver des égaux, et par certains côtés des maîtres encore.

Rien ne lui manque, a-t-on dit, *excepté les très-purs instincts et les très nobles*. On trouverait en effet deux

ou trois esprits dans le monde du beau qui sont allés plus loin, qui ont volé plus haut, qui par conséquent ont aperçu de plus près les divines lumières et les éternelles vérités. Il y a de même dans le monde moral, dans celui des sentiments, des visions, des rêves, des profondeurs où Rembrandt seul est descendu, où Rubens n'a pas pénétré et qu'il n'a même pas aperçues. En revanche, il s'est emparé de la terre, comme pas un autre. Les spectacles sont de son domaine. Son œil est le plus merveilleux des prismes qui nous aient jamais donné, de la lumière et de la couleur des choses, des idées magnifiques et vraies. Les drames, les passions, les attitudes des corps, les expressions des visages, c'est-à-dire l'homme entier dans les multiples incidents de la scène humaine, tout cela passe à travers son cerveau, y prend des traits plus forts, des formes plus robustes, s'amplifie, ne s'épure pas, mais se transfigure dans je ne sais quelle apparence héroïque. Il imprime partout la netteté de son caractère, la chaleur de son sang, la solidité de sa stature, l'admirable équilibre de ses nerfs, et la magnificence de ses ordinaires visions. Il est inégal et dépasse la mesure; il manque de goût quand il dessine, jamais quand il colore. Il s'oublie, se néglige; mais depuis le premier jour jusqu'au dernier, il se relève d'une erreur par un chef-d'œuvre, il

rachète un manque de soin, de sérieux ou de goût par le témoignage instantané du respect de lui-même, d'une application presque touchante et d'un goût suprême.

Sa grâce est celle d'un homme qui voit grand et fort, et le sourire d'un pareil homme est délicieux. Quand il met la main sur un sujet plus rare, quand il touche à un sentiment profond et clair, quand il a le cœur qui bat d'une émotion haute et sincère, il fait la *Communion de saint François d'Assise*, et alors, dans l'ordre des conceptions purement morales, il atteint à ce qu'il y a de plus beau dans le vrai, et il est par là aussi grand que qui que ce soit au monde.

Il a tous les caractères du génie natif, et d'abord le plus infailible de tous, la spontanéité, le naturel imperturbable, en quelque sorte l'inconscience de lui-même, et certainement l'absence de toute critique; d'où il résulte qu'il n'est jamais ralenti par une difficulté à résoudre, ou mal résolue, jamais découragé par une œuvre défectueuse, jamais gonflé par une œuvre parfaite. Il ne regarde point en arrière, et n'est pas non plus effrayé de ce qui lui reste à faire. Il accepte des tâches accablantes et s'en acquitte. Il suspend son travail, l'abandonne, s'en distrait, s'en détourne. Il y revient après une longue et lointaine ambassade comme

s'il ne l'avait pas quitté d'une heure. Un jour lui suffit pour faire la *Kermesse*, treize jours pour les *Mages* d'Anvers, peut-être sept ou huit pour la *Communion*, si l'on s'en rapporte au prix qui lui fut payé.

Aimait-il autant l'argent qu'on l'a dit? avait-il, autant qu'on l'a dit, le tort de se faire aider par ses élèves et, traitait-il avec trop de dédain un art qu'il a tant honoré, parce qu'il estimait ses tableaux à raison de 100 florins par jour? La vérité est qu'en ce temps-là le métier de peintre était bien un métier, et qu'on ne le pratiquait ni moins noblement ni moins bien parce qu'on le traitait à peu près comme une haute profession. La vérité, c'est qu'il y avait des apprentis, des maîtres, des corporations, une école qui était bien positivement un atelier, que les élèves étaient les collaborateurs du maître, et que ni les élèves ni le maître n'avaient à se plaindre de ce salubre et utile échange de leçons et de services.

Plus que personne Rubens avait le droit de s'en tenir aux anciens usages. Il est avec Rembrandt le dernier grand chef d'école, et, mieux que Rembrandt, dont le génie est intransmissible, il a déterminé des lois d'esthétique nouvelles, nombreuses et fixes. Il laisse un double héritage de bons enseignements et de superbes exemples. Son atelier rappelle, avec autant d'éclat qu'aucun autre, les plus belles habitudes des écoles

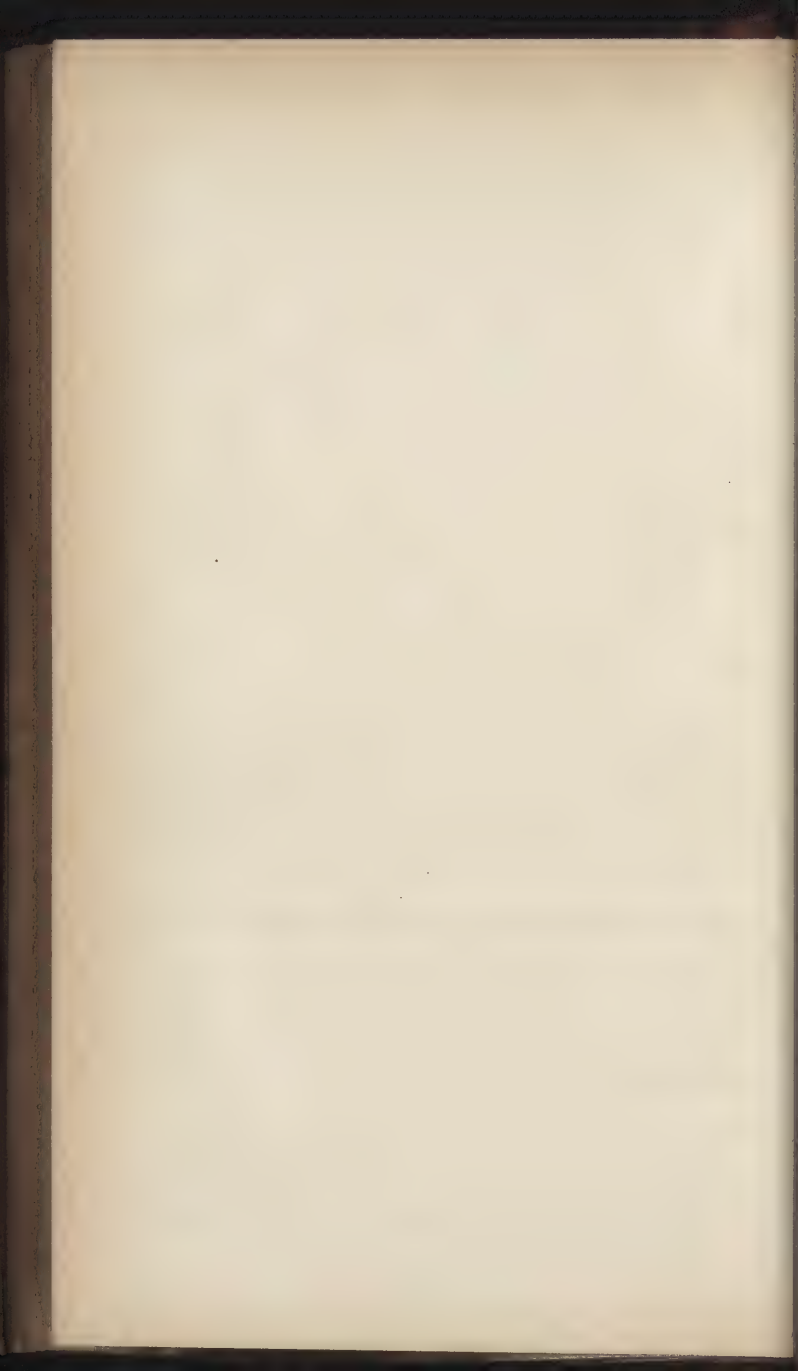
italiennes. Il forme des disciples qui font l'envie des autres écoles, la gloire de la sienne. On le verra toujours entouré de ce cortège d'esprits originaux, de grands talents, sur lesquels il exerce une sorte d'autorité paternelle pleine de douceur, de sollicitude et de majesté.

Il n'eut point de vieillesse accablante : ni infirmités lourdes, ni décrépitude. Le dernier tableau qu'il signa et qu'il n'eut pas le temps de livrer, son *Crucifixement de saint Pierre*, est un de ses meilleurs. Il en parle dans une lettre de 1638, comme d'une œuvre de prédilection qui le charme et qu'il désire traiter à son aise. A peine était-il averti par quelques misères que nos forces ont des limites, quand il mourut subitement à soixante-trois ans, laissant à ses fils, avec le plus opulent patrimoine, le plus solide héritage de gloire que jamais penseur, au moins en Flandre, eût acquis par le travail de son esprit.

Telle est cette vie exemplaire, que je voudrais voir écrite par quelqu'un de grand savoir et de grand cœur, pour l'honneur de notre art et pour la perpétuelle édification de ceux qui le pratiquent. C'est ici qu'il faudrait l'écrire, si on le pouvait, si on le savait faire, les pieds sur sa tombe et devant le *Saint George*. Comme on aurait sous les yeux ce qui passe de nous et ce qui

dure, ce qui finit et ce qui demeure, on pèserait avec plus de mesure, de certitude et de respect ce qu'il y a, dans la vie d'un grand homme et dans ses œuvres, d'éphémère, de périssable et de vraiment immortel!

Qui sait d'ailleurs si, médité dans la chapelle où dort Rubens, le miracle du génie, pris en lui-même, ne deviendrait pas un peu plus clair, et si le *surnaturel*, comme nous l'appelons. ne s'expliquerait pas mieux?



IX

Voici comment, à l'état d'esquisse rapide et de coups de crayon *peu fondus*, j'imaginerais un portrait de Van Dyck.

Un jeune prince de race royale, ayant tout pour lui, beauté, élégance, dons magnifiques, génie précoce, éducation unique, et devant toutes ces choses aux hasards d'une naissance heureuse; choyé par le maître, un maître déjà parmi ses condisciples; distingué partout, appelé partout, partout fêté, à l'étranger plus encore que dans son pays, l'égal des plus grands seigneurs, le favori des rois et leur ami; entrant ainsi d'emblée dans les choses les plus enviées de la terre, le talent, la renommée, les honneurs, le luxe, les passions, les aventures; toujours jeune même en ses années mûres, jamais sage même en ses derniers jours; libertin, joueur, avide, prodigue, dissipateur, faisant le diable et, comme on eût dit de son temps, se donnant au diable pour se procurer des guinées, puis les jetant

à pleines mains en chevaux, en faste, en galaneries ruineuses ; amoureux de son art au possible et le sacrifiant à des passions moins nobles , à des amours moins fidèles, à des attachements moins heureux ; charnant, de forte origine, de stature fine, comme il arrive au second degré des grandes races ; de complexion déjà moins virile, plutôt délicate ; des airs de don Juan plutôt que de héros, avec une pointe de mélancolie et comme un fonds de tristesse perçant à travers les gaietés de sa vie ; les tendresses d'un cœur prompt à s'éprendre et je ne sais quoi de désabusé propre aux cœurs trop souvent épris ; une nature plus inflammable que brûlante ; au fond, plus de sensualité que d'ardeur réelle, moins de fougue que de laisser-aller ; moins capable de saisir les choses que de se laisser saisir par elles et de s'y abandonner ; un être exquis par ses attraits, sensible à tous les attraits, consumé par ce qu'il y a de plus dévorant en ce monde, la muse et les femmes ; ayant fait abus de tout, de ses séductions, de sa santé, de sa dignité, de son talent ; écrasé de besoins, usé de plaisirs, épuisé de ressources ; un insatiable qui finit, dit la légende, par s'encaniller avec des filous italiens et par chercher de l'or en cachette dans des alambics ; un coureur à bout d'aventures qui se marie, par ordre pour ainsi dire, avec une fille char-

mante et bien née, quand il n'avait plus à lui donner ni beaucoup de forces, ni grand argent, ni plus grands charmes, ni vie bien certaine; un homme en débris, qui jusqu'à sa dernière heure a le bonheur, le plus extraordinaire de tous, de conserver sa grandeur quand il peint; enfin un mauvais sujet adoré, décrié, calomnié plus tard, meilleur au fond que sa réputation, qui se fait tout pardonner par un don suprême, une des formes du génie, la grâce; — pour tout dire : un prince de Galles mort aussitôt après la vacance du trône et qui de toutes façons ne devait pas régner.

Avec son œuvre considérable, ses portraits immortels, son âme ouverte aux plus délicates sensations, son style à lui, sa distinction toute personnelle, son goût, sa mesure et son charme en tout ce qu'il touchait, on peut se demander ce que Van Dyck serait sans Rubens.

Comment aurait-il vu la nature, conçu la peinture? Quelle palette aurait-il créée? quel modelé serait le sien? quelles lois de coloris aurait-il fixées? quelle poésie aurait-il adoptée? Aurait-il été plus italien, aurait-il penché plus décidément vers Corrège ou vers Véronèse? Si la révolution faite par Rubens eût tardé quelques années ou n'avait pas eu lieu, quel eût été le sort de ces charmants esprits pour lesquels le maître

avait préparé toutes les voies, qui n'ont eu qu'à le regarder vivre pour vivre un peu comme lui, qu'à le regarder peindre pour peindre comme on n'avait jamais peint avant lui, et qu'à considérer ensemble ses œuvres telles qu'il les imaginait et la société de leur temps telle qu'elle était devenue, pour apercevoir, dans leurs rapports définitifs et désormais liés l'un à l'autre, deux mondes également nouveaux, une société moderne et un art moderne? Quel est celui d'entre eux qui se fût chargé de pareilles découvertes?

Il y avait un empire à fonder : le pouvaient-ils fonder? Jordaens, Crayer, Gérard, Zeghers, Rombouts, Van Thulden, Corneille Schutt, Boyermanns, Jean Van Oost de Bruges, Téniers, Van Uden, Snyders, Jean Fyt, tous ceux que Rubens inspirait, éclairait, formait, employait, — ses collaborateurs, ses élèves ou ses amis pouvaient tout au plus se partager des provinces petites ou grandes, et Van Dyck, le plus doué de tous, devait avoir la plus importante et la plus belle. Diminuez-les de ce qu'ils doivent directement ou indirectement à Rubens, ôtez l'astre central et imaginez ce qui resterait de ces lumineux satellites.

Otez à Van Dyck le type originel d'où est sorti le sien, le style dont il a tiré son style, le sentiment des formes, le choix des sujets, le mouvement d'esprit, la

manière et la pratique qui lui ont servi d'exemple, et voyez ce qui lui manquerait. A Anvers, à Bruxelles, partout en Belgique, Van Dyck est dans les pas de Rubens. Son *Silène* et son *Martyre de saint Pierre* sont du Jordaens délicat et presque poétique, c'est-à-dire du Rubens conservé dans sa noblesse et raffiné par une main plus curieuse. Ses saintetés, passions, crucifiements, dépositions, beaux Christs morts, belles femmes en deuil et en larmes, n'existeraient pas ou seraient autres, si Rubens, une fois pour toutes dans ses deux triptyques d'Anvers, n'avait pas révélé la formule flamande de l'Évangile et déterminé le type local de la Vierge, du Christ, de la Madeleine et des disciples.

Il y a plus de sentimentalité toujours, et quelquefois plus de sentiment profond dans le fin Van Dyck que dans le grand Rubens; encore en est-on bien certain? c'est une affaire de nuance et de tempérament. Tous les fils ont, comme Van Dyck, un trait féminin qui s'ajoute aux traits du père. C'est par là que le trait patronymique s'embellit quelquefois, s'attendrit, s'altère et diminue. Entre ces deux âmes, si inégales d'ailleurs, il y a comme une influence de la femme; il y a d'abord et pour ainsi dire une différence de sexe. Van Dyck allonge les statures que Rubens faisait trop

épaisses : il met moins de muscles, de reliefs, d'os et de sang. Il est moins turbulent, jamais brutal ; ses expressions sont moins grosses ; il rit peu, s'attendrit souvent, mais ne connaît pas le fort sanglot des hommes violents. Il ne crie jamais. Il corrige beaucoup des âpretés de son maître ; il est aisé, parce que le talent chez lui est prodigieusement naturel et facile ; il est libre, alerte, mais ne s'emporte pas.

Morceaux pour morceaux, il y en a qu'il dessinerait mieux que son maître, surtout quand le morceau est de choix : une main oisive, un poignet de femme, un long doigt orné d'un anneau. Il est plus retenu, plus policé ; on le dirait de meilleure compagnie. Il est plus raffiné que son maître, parce qu'en effet son maître s'est formé seul, et que la souveraineté du rang dispense et tient lieu de beaucoup de choses.

Il avait vingt-quatre ans de moins que Rubens ; il ne lui restait plus rien du seizième siècle. Il appartenait à la première génération du dix-septième, et cela se sent. Cela se sent au physique comme au moral, dans l'homme et dans le peintre, dans son joli visage et dans son goût pour les beaux visages ; cela se sent surtout dans ses portraits. Sur ce terrain, il est merveilleusement du monde, de son monde et de son moment. N'ayant jamais créé un type impérieux qui

l'ait distrait du vrai, il est exact, il voit juste, il voit ressemblant. Peut-être donne-t-il à tous les personnages qui ont posé devant lui quelque chose des grâces de sa personne : un air plus habituellement noble, un déshabillé plus galant, un chiffonnage et des allures plus fines dans les habits, des mains plus également belles, pures et blanches. Dans tous les cas, il a plus que son maître le sens des ajustements bien portés, celui des modes, le goût des étoffes soyeuses, des satins, des aiguillettes, des rubans, des plumes et des épées de fantaisie.

Ce ne sont plus des chevaliers, ce sont des cavaliers. Les hommes de guerre ont quitté leurs armures, leurs casques ; ce sont des hommes de cour et de salon en pourpoints déboutonnés, en chemises flottantes, en chausses de soie, en culottes demi-ajustées, en souliers de satin à talon, toutes modes et toutes habitudes qui étaient les siennes et qu'il était appelé mieux que personne à reproduire en leur parfait idéal mondain. A sa manière, dans son genre, par l'unique conformité de sa nature avec l'esprit, les besoins et les élégances de son époque, il est dans l'art de peindre des contemporains l'égal de qui que ce soit. Son *Charles I^{er}*, par le sens profond du modèle et du sujet, la familiarité du style et sa noblesse, la beauté de

toutes choses en cette œuvre exquise, dessin physiologique, coloris, valeurs inouïes de rareté et de justesse, qualité du travail, — le *Charles I^{er}*, dis-je, pour ne prendre en son œuvre qu'un exemple bien connu en France, supporte les plus hautes comparaisons.

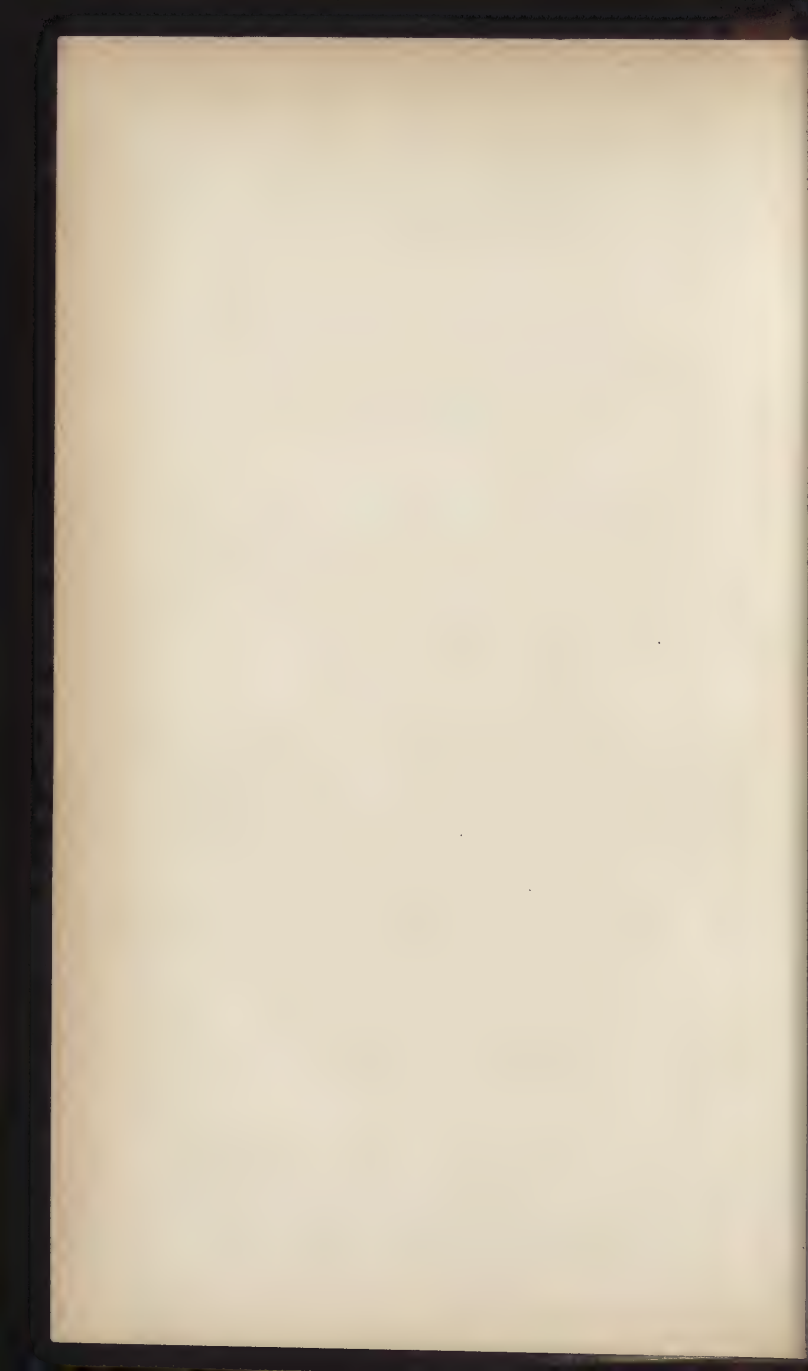
Son triple portrait de Turin est de même ordre et de même signification. Sous ce rapport, il a fait plus que qui que ce soit après Rubens. Il a complété Rubens en ajoutant à son œuvre des portraits absolument dignes de lui, meilleurs que les siens. Il a créé dans son pays un art original, et conséquemment il a sa part dans la création d'un art nouveau.

Ailleurs, il a fait plus encore, il a engendré toute une école étrangère, l'école anglaise. Reynolds, Lawrence, Gainsborough, j'y ajouterais presque tous les peintres de genre fidèles à la tradition anglaise et les plus forts paysagistes, sont issus directement de Van Dyck, et indirectement de Rubens par Van Dyck. Ce sont là des titres considérables. Aussi la postérité, toujours très-juste en ses instincts, fait-elle à Van Dyck une place à part entre les hommes de premier ordre et les hommes de second. On n'a jamais bien déterminé le rang de préséance qu'il convient de lui attribuer dans le défilé des grands hommes, et depuis sa mort, comme pen-

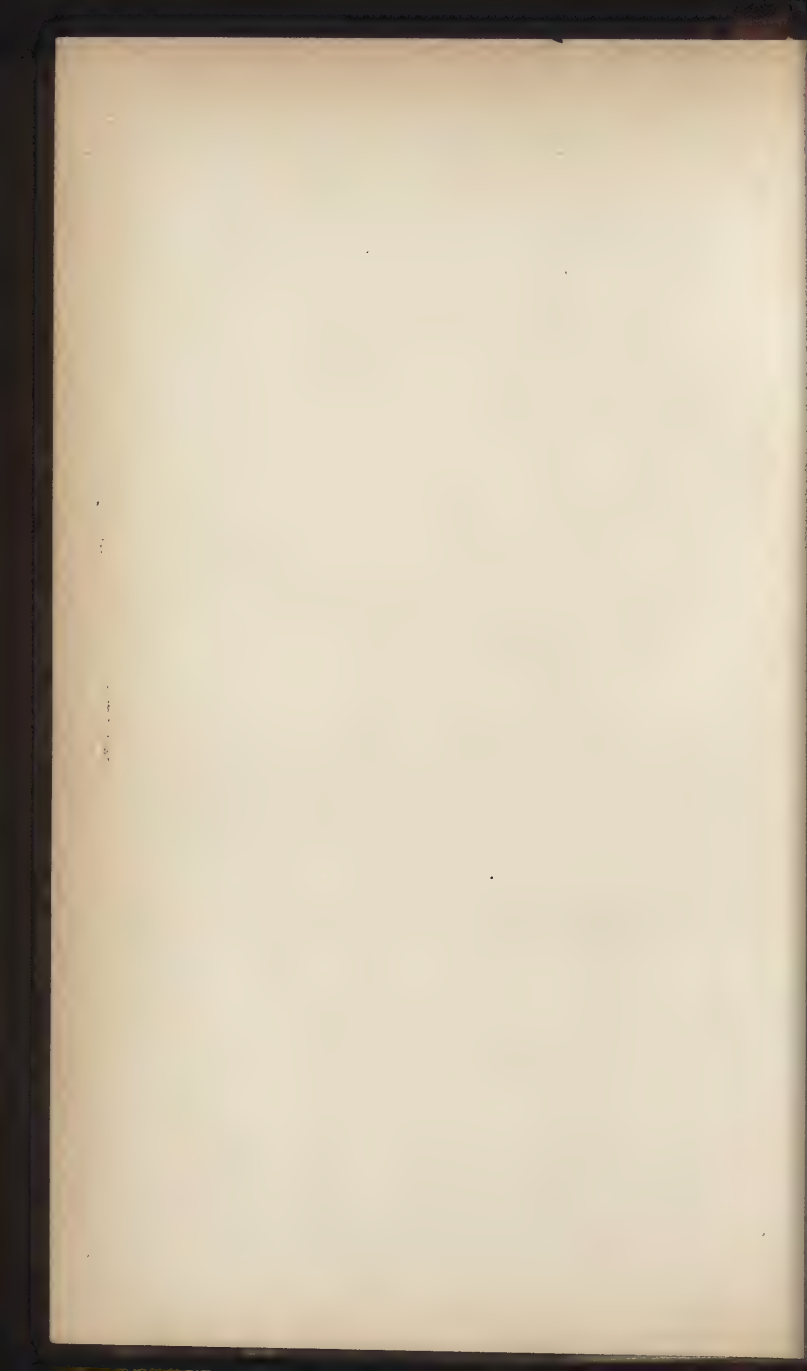
dant sa vie, il semble avoir conservé le privilège d'être placé près des trônes et d'y faire bonne figure.

Cependant, j'en reviens à mon dire, génie personnel, grâce personnelle, talent personnel, Van Dyck tout entier serait inexplicable, si l'on n'avait pas devant les yeux la lumière solaire d'où lui viennent tant de beaux reflets. On chercherait qui lui a appris ces manières nouvelles, enseigné ce libre langage qui n'a plus rien du langage ancien. On verrait en lui des lueurs venues d'ailleurs, qui ne sortent pas de son génie, et finalement on soupçonnerait qu'il doit y avoir eu quelque part, dans son voisinage, un grand astre disparu.

On n'appellerait plus Van Dyck fils de Rubens; on ajouterait à son nom : *maître inconnu*, et le mystère de sa naissance mériterait d'occuper les historio-graphes.



HOLLANDE



HOLLANDE

I

La Haye.

Décidément la Haye est une des villes les moins hollandaises qui soient en Hollande, l'une des plus originales qu'il y ait en Europe. Elle a juste ce degré de bizarrerie locale qui lui donne un charme si particulier, et cette nuance de cosmopolitisme élégant qui la dispose mieux qu'aucune autre à servir de lieu de rendez-vous. Aussi y a-t-il de tout dans cette ville de mœurs composites et cependant de physionomie très-individuelle, dont l'ampleur, la netteté, le pittoresque de haut goût, la grâce un peu hautaine, semblent une façon parfaitement polie d'être hospitalière. On y rencontre une aristocratie indigène qui se déplace, une aristocratie étrangère qui s'y plaît, d'imposantes fortunes faites au fond des colonies asiatiques, qui s'y fixent dans un grand bien-être, enfin des envoyés ex-

traordinaires à l'occasion et plus souvent qu'il ne le faudrait pour la paix du monde.

C'est un séjour que je conseillerais à ceux que la laideur, la platitude, le tapage, la mesquinerie ou le luxe vaniteux des choses ont dégoûtés des grandes villes, mais non des villes. Et quant à moi, si j'avais à choisir un lieu de travail, un lieu de plaisance où je voulusse être bien, respirer une atmosphère délicate, voir de jolies choses, en rêver de plus belles, surtout s'il me survenait des soucis, des tracas, des difficultés avec moi-même et qu'il me fallût de la tranquillité pour les résoudre et beaucoup de charme autour de moi pour les calmer, je ferais comme l'Europe après ses orages, c'est ici que j'établirais mon congrès.

La Haye est une capitale, cela se voit, même une cité royale : on dirait qu'elle l'a toujours été. Il ne lui manque qu'un palais digne de son rang pour que tous les traits de sa physionomie soient d'accord avec sa destinée finale. On sent qu'elle eut des princes pour stathouders, que ces princes étaient à leur manière des Médicis, qu'ils avaient du goût pour le trône, devaient régner quelque part, et qu'il ne dépendait pas d'eux que ce ne fût ici. La Haye est donc une ville souverainement distinguée ; c'est pour elle un droit, car elle est fort riche, et un devoir, car les belles ma-

nières et l'opulence , c'est tout un quand tout est bien. Elle pourrait être ennuyeuse , elle n'est que régulière, correcte et paisible. Il lui serait permis d'avoir de la morgue, elle n'a que du faste et de très-grandes allures. Elle est propre , cela va sans dire, mais pas comme on le suppose et seulement parce qu'elle a des rues bien tenues, des pavés de briques, des hôtels peints, des glaces intactes, des portes vernies, des cuivres brillants ; parce que ses ^{eaux}, parfaitement belles et vertes, vertes du reflet de leurs rives, ne sont jamais salies par le sillage fangeux des galiotes et par la cuisine en plein vent des matelots.

Ses bois sont admirables. Née d'un caprice de prince, autrefois rendez-vous de chasse des comtes de Hollande , elle a pour les arbres une passion séculaire qui lui vient de la forêt natale où fut son berceau. Elle s'y promène, y donne des fêtes, des concerts, y met ses courses, ses manœuvres militaires ; et, quand ses belles futaies ne lui sont d'aucun usage, elle a constamment sous les yeux ce vert, sombre et compacte rideau de chênes, de hêtres, de frênes, d'érables que la perpétuelle humidité de ses lagunes semble tous les matins peindre d'un vert plus intense et plus neuf.

Son grand luxe domestique , le seul au reste qu'elle

affiche ostensiblement avec la beauté de ses eaux et la splendeur de ses parcs, celui dont elle décore ses jardins, ses salons d'hiver et d'été, ses vérandas en bambous, ses perrons, ses balcons, c'est une abondance inouïe de plantes rares et de fleurs. Ces fleurs lui viennent de partout et vont partout; c'est ici que l'Inde s'acclimate avant d'aller fleurir l'Europe. Elle a, comme un héritage des Nassau, conservé le goût de la campagne, des promenades en carrosse sous bois, des ménageries, des bergeries, des beaux animaux libres sur des pelouses. Son style architectural la rattache au dix-septième siècle français. Ses fantaisies, un peu de ses habitudes, sa parure exotique et son odeur lui viennent d'Asie. Son confortable actuel a passé par l'Angleterre et en est revenu, en sorte qu'à l'heure présente on ne saurait plus dire si le type original est à Londres ou à la Haye. Bref, c'est une ville à voir, parce qu'elle a beaucoup de dehors, mais dont le dedans vaut encore mieux que le dehors, car elle contient en outre beaucoup d'art caché sous ses élégances.

Aujourd'hui je me suis fait conduire à Scheveningen. La route est une allée couverte, étroite et longue, percée en ligne directe au cœur des bois. Il y fait frais et noir, quels que soient l'ardeur du ciel et

Un peu moins de cohue, quelques landaus noirs sous la futaie, et je pourrais vous décrire, pour l'avoir eu tout à l'heure devant les yeux, un de ces jolis tableaux de Paul Potter, si patiemment brodés comme à l'aiguille, si ingénument baignés de demi-teintes glauques, tels qu'il en faisait dans ses jours de profond labeur.

II

L'école hollandaise commence avec les premières années du dix-septième siècle. En abusant tant soit peu des dates, on pourrait fixer le jour de sa naissance.

Elle est la dernière des grandes écoles , peut-être la plus originale, certainement la plus locale. A la même heure, dans les mêmes circonstances, on voit se produire un double fait très-concordant : un état nouveau, un art nouveau. L'origine de l'art hollandais, son caractère, son but, ses moyens, son à-propos, sa croissance rapide, sa physionomie sans précédents et notamment la manière soudaine dont il est né au lendemain d'un armistice, avec la nation elle-même et comme la vive et naturelle efflorescence d'un peuple heureux de vivre et pressé de se connaître, — tout cela a été dit maintes fois, pertinemment et très-bien. Aussi ne toucherai-je que pour mémoire à la partie historique du sujet, afin d'arriver plus vite à ce qui m'importe.

Hals, un maître incontestable, Poelemburg, Van Schotten, Van de Venne, Théodore de Keyser, Honthorst, le vieux Cuyp, enfin Esaiïas Van de Velde et Van Goyen, avaient leurs noms sur le registre des naissances en cette année 1697. Je cite les noms sans autre explication. Vous reconnaîtrez aisément dans cette liste ceux dont l'histoire doit se souvenir; surtout vous distinguerez les tentatives qu'individuellement ils représentent, les maîtres futurs qu'ils annoncent, et vous comprendrez ce qui manquait encore à la Hollande et ce qu'il fallait indispensablement qu'elle possédât, sous peine de laisser perdre ces belles espérances.

Le moment était critique. Ici, nulle existence politique bien assurée et partant tout le reste entre les mains du hasard; en Flandre, au contraire, même réveil avec des certitudes de vie que la Hollande était loin d'avoir acquises. La Flandre regorgeait de peintres déjà façonnés ou tout près de l'être. A cette même heure, elle allait fonder une autre école, la seconde en un peu plus d'un siècle, aussi éclatante que la première et de voisinage bien autrement dangereux, extraordinairement nouvelle et dominante. Elle avait un gouvernement supportable, mieux inspiré, des habitudes anciennes, une organisation définitive et plus compacte,

s'en tenir sur les visées, le caractère et la destinée future de l'école ; mais avant que Van Goyen et Winants eussent ouvert la voie, avant que Terburg, Metz, Cuyp, Ostade et Rembrandt d'abord eussent montré ce qu'ils entendaient faire, on pouvait avec quelque raison se demander ce que ces peintres allaient peindre en un pareil moment, en un pareil pays.

La révolution qui venait de rendre le peuple hollandais libre, riche et si prompt à tout entreprendre, le dépouillait de ce qui faisait partout ailleurs l'élément vital des grandes écoles. Elle changeait les croyances, supprimait les besoins, rétrécissait les habitudes, dénuait les murailles, abolissait la représentation des fables antiques aussi bien que de l'Évangile, coupait court aux vastes entreprises de l'esprit et de la main, aux tableaux d'église, aux tableaux décoratifs, aux grands tableaux. Jamais pays ne plaça ses artistes dans une alternative aussi singulière et ne les contraignit plus expressément à être des hommes originaux sous peine de ne pas être.

Le problème était celui-ci : étant donné un peuple de bourgeois, pratique, aussi peu rêveur, fort occupé, aucunement mystique, d'esprit antilatin, avec des traditions rompues, un culte sans images, des habitudes parcimonieuses, — trouver un art qui lui plût, dont il saisît la convenance et qui le représentât. Un écrivain

Il existait une habitude de penser hautement, grandement, un art qui consistait à faire choix des choses, à les embellir, à les rectifier, qui vivait dans l'absolu plutôt que dans le relatif, apercevait la nature comme elle est, mais se plaisait à la montrer comme elle n'est pas. Tout se rapportait plus ou moins à la personne humaine, en dépendait, s'y subordonnait et se calquait sur elle, parce qu'en effet certaines lois de proportions et certains attributs, comme la grâce, la force, la noblesse, la beauté, savamment étudiés chez l'homme et réduits en corps de doctrines, s'appliquaient aussi à ce qui n'était pas l'homme. Il en résultait une sorte d'universelle humanité ou d'univers humanisé, dont le corps humain, dans ses proportions idéales, était le prototype. Histoire, visions, croyances, dogmes, mythes, symboles, emblèmes, la forme humaine presque seule exprimait tout ce qui peut être exprimé par elle. La nature existait vaguement autour de ce personnage absorbant. A peine la considérait-on comme un cadre qui devait diminuer et disparaître de lui-même dès que l'homme y prenait place. Tout était élimination et synthèse. Comme il fallait que chaque objet empruntât sa forme plastique au même idéal, rien ne dérogeait. Or, en vertu de ces lois du style historique, il est convenu que les plans se réduisent, les horizons s'abrè-

gent, les arbres se résument, que le ciel doit être moins changeant, l'atmosphère plus limpide et plus égale et l'homme plus semblable à lui-même, plus souvent nu qu'habillé, plus habituellement accompli de stature, beau de visage, afin d'être plus souverain dans le rôle qu'on lui fait jouer.

A l'heure qu'il est, le thème est plus simple. Il s'agit de rendre à chaque chose son intérêt, de remettre l'homme à sa place et au besoin de se passer de lui.

Le moment est venu de penser moins, de viser moins haut, de regarder de plus près, d'observer mieux et de peindre aussi bien, mais autrement. C'est la peinture de la foule, du citoyen, de l'homme de travail, du parvenu et du premier venu, entièrement faite pour lui, faite de lui. Il s'agit de devenir humble pour les choses humbles, petit pour les petites choses, subtil pour les choses subtiles, de les accueillir toutes sans omission ni dédain, d'entrer familièrement dans leur intimité, affectueusement dans leur manière d'être; c'est affaire de sympathie, de curiosité attentive et de patience. Désormais le génie consistera à ne rien préjuger, à ne pas savoir qu'on sait, à se laisser surprendre par son modèle, à ne demander qu'à lui comment il veut qu'on le représente. Quant à embellir, jamais;

toujours le mouvement visible de l'air au-dessus des espaces, toujours les grandes brises du Zuiderzée qui amoncellent les nuées, couchent les arbres, font courir les ombres et les lumières, tourner les moulins. Ajoutez-y les villes et l'extérieur des villes, l'existence dans la maison et hors de la maison, les kermesses, les mœurs crapuleuses, les bonnes mœurs et les élégances, les détresses de la vie des pauvres, les horreurs de l'hiver, le désœuvrement des tavernes avec le tabac, les pots de bière et les servantes folâtres, les métiers et les lieux suspects à tous les étages, — et d'un autre côté la sécurité dans le ménage, les bienfaits du travail, l'abondance dans les champs fertiles, la douceur de vivre en plein ciel après les affaires, les cavalcades, les siestes, les chasses. Ajoutez enfin la vie publique, les cérémonies civiques, les banquets civiques, et vous aurez les éléments d'un art tout neuf avec des sujets aussi vieux que le monde.

De là la plus harmonieuse unité dans l'esprit de l'école et la plus étonnante diversité qui se soit encore produite dans un même esprit.

L'école en son ensemble est dite de *genre*. Décomposez-la, vous y trouverez les peintres de *conversations*, de paysages, d'animaux, de marines, de ta-

véridique. Sa condition première est d'être familier, naturel et physionomique; il résulte d'un ensemble de qualités morales : la naïveté, la volonté patiente, la droiture. On dirait des vertus domestiques transportées de la vie privée dans la pratique des arts et qui servent également à se bien conduire et à bien peindre. Si vous ôtiez de l'art hollandais ce qu'on pourrait appeler la probité, vous n'en comprendriez plus l'élément vital, et il ne serait plus possible d'en définir ni la moralité ni le style. Mais, de même qu'il y a dans la vie la plus pratique des mobiles qui relèvent la manière d'agir, de même dans cet art réputé si positif, dans ces peintres réputés pour la plupart des copistes à vues courtes, vous sentez une hauteur et une bonté d'âme, une tendresse pour le vrai, une cordialité pour le réel, qui donnent à leurs œuvres un prix que les choses ne semblent pas avoir. De là leur idéal, idéal un peu méconnu, passablement dédaigné, indubitable pour qui veut bien le saisir et très-attachant pour qui sait le goûter. Par moments, un grain de sensibilité plus chaleureuse fait d'eux des penseurs, même des poètes; à l'occasion, je vous dirai à quel rang dans notre histoire des arts je place l'inspiration et le style de Ruysdael.

La base de ce style sincère et le premier effet de

cette probité, c'est le dessin, le parfait dessin. Tout peintre hollandais qui ne dessine pas irréprochablement est à dédaigner. Il en est, comme Paul Potter, dont le génie consiste à prendre des mesures, à suivre un trait. Ailleurs et à sa manière, Holbein n'avait pas fait autre chose, ce qui lui constitue, au centre et en dehors de toutes les écoles, une gloire à part presque unique. Tout objet, grâce à l'intérêt qu'il offre, doit être examiné dans sa forme et dessiné avant d'être peint. Sous ce rapport rien n'est secondaire. Un terrain avec ses fuites, un nuage avec son mouvement, une architecture avec ses lois de perspective, un visage avec sa physionomie, ses traits distinctifs, ses expressions passagères, une main dans son geste, un habit dans ses habitudes, un animal avec son port, sa charpente, le caractère intime de sa race et de ses instincts, — tout cela fait au même titre partie de cet art égalitaire et jouit pour ainsi dire des mêmes droits devant le dessin.

Pendant des siècles, on a cru, on croit encore dans beaucoup d'écoles qu'il suffit d'étendre des teintes aériennes, de les nuancer tantôt d'azur et tantôt de gris pour exprimer la grandeur des espaces, la hauteur du zénith et les ordinaires changements de l'atmosphère. Or considérez qu'en Hollande un ciel est

dais peignent de même et personne n'a peint et ne peint comme eux. Si l'on regarde bien un Téniers, un Breughel, un Paul Bril, on verra, malgré certaines analogies de caractère et des visées presque semblables, que ni Paul Bril, ni Breughel, ni même Téniers, le plus Hollandais des Flamands, n'ont l'éducation hollandaise.

Toute peinture hollandaise est reconnaissable extérieurement à quelques signes très-particuliers. Elle est de petit format, de couleur puissante et sobre, d'effet concentré, en quelque sorte concentrique.

C'est une peinture qui se fait avec application, avec ordre, qui dénote une main posée, le travail assis, qui suppose un parfait recueillement et qui l'inspire à ceux qui l'étudient. L'esprit s'est replié pour la concevoir, l'esprit se replie pour la comprendre. Il y a comme une action facile à suivre des objets extérieurs sur l'œil du peintre et de son œil sur son cerveau. Aucune peinture ne donne une idée plus nette de cette triple et silencieuse opération : sentir, réfléchir et exprimer. Aucune également n'est plus condensée, parce qu'aucune ne renferme plus de choses en aussi peu d'espace et n'est obligée de dire autant en un si petit cadre. Tout y prend par cela même une forme plus précise, plus concise, une densité plus grande.

La couleur y est plus forte, le dessin plus intime, l'effet plus central, l'intérêt mieux circonscrit. Jamais un tableau ne s'étale, ne risque soit de se confondre avec le cadre, soit de s'en échapper. Il faut avoir l'ignorance ou la parfaite ingénuité de Paul Potter pour prendre si peu de soin de cette organisation du tableau par l'effet, qui paraît être une loi fondamentale dans l'art de son pays.

Toute peinture hollandaise est concave; je veux dire qu'elle se compose de courbes décrites autour d'un point déterminé par l'intérêt, d'ombres circulaires autour d'une lumière dominante. Cela se dessine, se colore, s'éclaire en orbe avec une base forte, un plafond fuyant et des coins arrondis, convergeant au centre; d'où il suit qu'elle est profonde et qu'il y a loin de l'œil aux objets qui y sont reproduits. Nulle peinture ne mène avec plus de certitude du premier plan au dernier, du cadre aux horizons. On l'habite, on y circule, on y regarde au fond, on est tenté de relever la tête pour mesurer le ciel. Tout concourt à cette illusion : la rigueur des perspectives aériennes, le parfait rapport de la couleur et des valeurs avec le plan que l'objet occupe. Toute peinture étrangère à cette école du plafonnement, de l'enveloppe aérienne, de l'effet lointain, est une image qui paraît plate et posée à fleur

de toile. Sauf de rares exceptions, Téniers, dans ses tableaux de plein air et de gammes claires, dérive de Rubens; il en a l'esprit, l'ardeur, la touche un peu superficielle, le travail plutôt précieux qu'intime; en forçant les termes, on dirait qu'il décore et ne peint pas profondément.

Je n'ai pas tout dit et je m'arrête. Pour être complet, il faudrait examiner l'un après l'autre chacun des éléments de cet art si simple et si complexe. Il faudrait étudier la palette hollandaise, en examiner la base, les ressources, l'étendue, l'emploi, savoir et dire pourquoi elle est réduite, presque monochrome et cependant si riche en ses résultats, commune à tous et cependant variée, pourquoi les lumières y sont rares et étroites, les ombres dominantes, quelle est la loi la plus ordinaire de cet éclairage à contre-sens des lois naturelles, surtout en plein air; et il serait intéressant de déterminer combien cette peinture de toute conscience contient d'art, de combinaisons, de partis pris nécessaires, presque toujours d'ingénieux systèmes.

Viendraient enfin le travail de la main, l'adresse de l'outil, le soin, l'extraordinaire soin, l'usage des surfaces lisses, la minceur des pâtes, leur qualité rayonnante, leur miroitement de métal et de pierres pré-

cieuses. Il y aurait à chercher comment ces maîtres excellents divisaient les opérations du travail, s'ils peignaient sur fonds clairs ou sombres, si, à l'exemple des primitives écoles, ils coloraient dans la matière ou par-dessus.

Toutes ces questions, la dernière surtout, ont été l'objet de beaucoup de conjectures, et n'ont jamais été ni bien élucidées ni résolues.

Mais ces notes en courant ne sont ni une étude à fond, ni un traité, ni surtout un cours. L'idée qu'on se fait communément de la peinture hollandaise, et que j'ai tâché de résumer, suffit à la bien distinguer des autres, et l'idée qu'on se fait également du peintre hollandais à son chevalet est juste et de tous points expressive. On se représente un homme attentif, un peu courbé, avec une palette en son neuf, des huiles limpides, des brosses nettes et fines, la mine réfléchie, la main prudente, peignant dans un demi-jour, surtout ennemi de la poussière. A cela près, qu'on les juge tous d'après Gérard Dou ou Miéris, l'image est ressemblante. Ils étaient peut-être moins méticuleux qu'on ne le croit, riaient avec un peu plus d'abandon qu'on ne le suppose. Le génie ne rayonnait point autrement dans l'ordre professionnel de leurs bonnes habitudes. Van Goyen, Wynants, avaient

dès le début du siècle fixé certaines lois. Les leçons s'étaient transmises de maîtres à élèves, et pendant cent ans, sans nul écart, ils ont vécu sur ce fonds-là.

III

Ce soir, un peu fatigué de passer en revue tant de toiles peintes, d'admirer, de disputer avec moi-même, je me suis promené au bord du Vivier (*Vidjver*)

Arrivé vers la fin du jour, j'y suis resté tard. C'est un lieu original, de grande solitude, et qui n'est pas sans mélancolie lorsqu'on y vient à pareille heure, en étranger, et que l'escorte des années joyeuses vous a quitté. Imaginez un grand bassin entre des quais rigides et des palais noirs. A droite, une promenade plantée et déserte, au delà des hôtels fermés; à gauche, le *Binnenhof*, les pieds dans l'eau avec sa façade de briques, ses toitures d'ardoises, ses airs moroses, sa physionomie d'un autre âge et de tous les âges, ses souvenirs tragiques, enfin ce je ne sais quoi propre à certains lieux habités par l'histoire. Au loin, la flèche de la cathédrale, perdue vers le nord, déjà refroidie par la nuit et dessinée comme un léger lavis de teinte incolore; dans l'étang, un îlot verdoyant et deux cygnes

qui doucement filaient dans l'ombre des bords et n'y traçaient que des rayures minces ; au-dessus, des martinets qui volaient vite et haut dans l'air du soir. Un parfait silence, un profond repos, un oubli total des choses présentes ou passées. Des reflets exacts, mais sans couleur, plongeaient jusqu'au fond des eaux dormantes avec cette immobilité un peu morte des réminiscences que la vie lointaine a fixées dans une mémoire aux trois quarts éteinte.

Je regardais le musée, le *Mauritshuis* (maison de Maurice), qui fait l'angle sud du Vivier et termine à cet endroit la ligne taciturne du Binnenhof, dont le briquetage violet est le soir de toute tristesse. Le même silence, la même ombre, le même abandon, enveloppaient tous les fantômes enfermés soit dans le palais des stathouders, soit dans le musée. Je songeais à ce que contient le Mauritshuis, je pensais à ce qui s'est passé dans le Binnenhof. Là, Rembrandt et Paul Potter ; mais ici, Guillaume d'Orange, Barneveldt, les frères de Witt, Maurice de Nassau, Heinsius, — voilà pour les noms mémorables. Ajoutez-y le souvenir des états, cette assemblée choisie par le pays dans le pays, parmi les citoyens les plus éclairés, les plus vigilants, les plus résistants, les plus héroïques, cette partie vive, cette âme du peuple hollandais qui vécut dans

autre peuple dont il se détache, à une religion qu'il transforme, à un état politique européen dont il se sépare, et qu'il semble condamner par ce fait seul qu'il s'en sépare. Tout cela, l'histoire le raconte; le pays s'en souvient-il? Où trouvez-vous les échos vivants de ces émotions extraordinaires?

A la même époque, un tout jeune homme peignait un taureau dans un pâturage; un autre, pour être agréable à un médecin de ses amis, le représentait dans une salle de dissection entouré de ses élèves, le scalpel dans le bras d'un cadavre. Par cela, ils donnaient l'immortalité à leur nom, à leur école, à leur siècle, à leur pays.

A qui donc appartient notre reconnaissance? A ce qu'il y a de plus digne, à ce qu'il y a de plus vrai? Non. A ce qu'il y a de plus grand? Quelquefois. A ce qu'il y a de plus beau? Toujours. Qu'est-ce donc que le beau, ce grand levier, ce grand mobile, ce grand aimant, on dirait le seul attrait de l'histoire? Serait-il plus près que quoi que ce soit de l'idéal où malgré lui l'homme a jeté les yeux? Et le *grand* n'est-il si séduisant que parce qu'il est plus aisé de le confondre avec le beau? Il faut être très-avancé en morale ou très-fort en métaphysique pour dire d'une bonne action ou d'une vérité qu'elles sont belles. Le plus simple des hommes le dit

d'une action grande. Au fond, nous n'aimons naturellement que ce qui est beau. Les imaginations y tournent, les sensibilités en sont émues, tous les cœurs s'y précipitent. Si l'on cherchait bien ce dont l'humanité considérée en masse s'éprend le plus volontiers, on verrait que ce n'est pas ce qui la touche, ni ce qui la convainc, ni ce qui l'édifie; c'est ce qui la charme ou ce qui l'émerveille.

Aussi, quand un homme historique n'a pas fait entrer dans sa vie cet élément de puissant attrait, on dirait qu'il lui manque quelque chose. Il est compris par les moralistes et par les savants, ignoré des autres hommes. Si le contraire arrive, sa mémoire est sauve. Un peuple disparaît avec ses lois, ses mœurs, sa politique, ses conquêtes; il ne subsiste de son histoire qu'un morceau de marbre ou de bronze, et ce témoin suffit. Il y eut un homme, un très-grand homme par les lumières, par le courage, par le sens politique, par les actes publics : peut-être ne saurait-on pas son nom, s'il n'était tout embaumé de littérature, et sans un statuaire de ses amis qu'il employa pour décorer le fronton des temples. Un autre était fat, léger, dissipateur, fort spirituel, libertin, vaillant à ses heures : on parle de lui plus souvent, plus universellement que de Solon, de Platon, de Socrate, de Thémistocle. Fut-il plus sage, plus brave ?

Servit-il mieux la vérité, la justice, les intérêts de son pays? Il a surtout ce charme d'avoir aimé passionnément ce qui est beau : les femmes, les livres, les tableaux et les statues. Un autre fut un général malheureux, un politique médiocre, un chef d'empire étourdi ; mais il eut cette fortune d'aimer une des femmes les plus séduisantes de l'histoire, et cette femme était, dit-on, la beauté même.

Vers dix heures, la pluie tomba. La nuit était close ; l'étang ne miroitait plus qu'imperceptiblement, comme un reste de crépuscule aérien oublié dans un coin de la ville. La renommée ne parut pas. Je sais ce qu'on peut objecter à ses préférences, et mon dessein n'est pas de les juger.

IV .

Une chose vous frappe quand on étudie le fond moral de l'art hollandais, c'est l'absence totale de ce que nous appelons aujourd'hui *un sujet*.

Depuis le jour où la peinture cessa d'emprunter à l'Italie son style et sa poétique, son goût pour l'histoire, pour la mythologie, pour les légendes chrétiennes, jusqu'au moment de décadence où elle y revint, — à partir de Bloemaert et de Poelemburg jusqu'à Lairesse, Philippe Van Dyck et plus tard Troost, — il s'écoula près d'un siècle pendant lequel la grande école hollandaise parut ne plus penser à rien qu'à bien peindre. Elle se contenta de regarder autour d'elle et se passa d'imagination. Les nudités, qui n'étaient plus de mise en cette représentation de la vie réelle, disparurent. L'histoire ancienne, on l'oublia, l'histoire contemporaine aussi, et c'est là le phénomène le plus singulier. A peine aperçoit-on, noyés dans ce vaste milieu de scènes de genre, un tableau comme la *Paix de Mun-*

ster, de Terburg, ou quelques faits des guerres maritimes représentés par des navires qui se canonrent : par exemple une *Arrivée de Maurice de Nassau à Scheveningen* (Cuyp, musée Six), un *Départ de Charles II de Scheveningen* (2 juin 1660), par Lingelbach, et ce Lingelbach est un triste peintre. Les grands ne traitaient guère ces sujets-là. Et même, en dehors des peintres de marine ou de tableaux exclusivement militaires, aucun ne semblait avoir d'aptitude à les traiter. Van der Meulen, ce beau peintre issu par Snayers de l'école d'Anvers, très-flamand, quoique adopté par la France, pensionné par Louis XIV et historiographe de nos gloires françaises, Van der Meulen donnait aux anecdotiers hollandais un exemple assez séduisant qui ne fut suivi par personne. Les grandes représentations civiques de Ravestein, de Hals, de Van der Helst, de Flinck, de Karel Dujardin et autres sont, comme on sait, des tableaux à portraits, où l'action est nulle et qui, pour être des documents historiques de grand intérêt, ne font aucune place à l'histoire du temps.

Si l'on songe à ce que l'histoire du dix-septième siècle hollandais contient d'événements, à la gravité des faits militaires, à l'énergie de ce peuple de soldats et de matelots, dans les luttes, à ce qu'il souffrit ; si

l'on imagine le spectacle que le pays pouvait offrir en ces temps terribles, on est tout surpris de voir la peinture se désintéresser à ce point de ce qui était la vie même du peuple.

On se bat à l'étranger, sur terre et sur mer, sur les frontières et jusqu'au cœur du pays ; à l'intérieur on se déchire : Barneveldt est décapité en 1619, les frères de Witt sont massacrés en 1672 ; à cinquante-trois ans de distance, la lutte entre les républicains et les orangistes se complique des mêmes discordes religieuses ou philosophiques, — ici *arminiens* contre *gomaristes*, là *voétiens* contre *coccéiens*, — et amène les mêmes tragédies. La guerre est en permanence avec l'Espagne, avec l'Angleterre, avec Louis XIV ; la Hollande est envahie et se défend comme on le sait ; la paix de Munster est signée en 1648, la paix de Nimègue en 1678, la paix de Ryswyk en 1698. La guerre de la succession d'Espagne s'ouvre avec le nouveau siècle, et l'on peut dire que tous les peintres de la grande et pacifique école dont je vous entretiens sont morts sans avoir cessé presque un seul jour d'entendre le canon.

Ce qu'ils faisaient pendant ce temps-là, leurs œuvres nous l'apprennent. Les portraitistes peignaient leurs grands hommes de guerre, leurs princes, leurs plus

illustres citoyens, leurs poètes, leurs écrivains, eux-mêmes ou leurs amis. Les paysagistes habitaient les champs, rêvant, dessinant des animaux, copiant des cabanes, vivant de la vie des fermes, peignant des arbres, des canaux et des ciels, ou bien ils voyageaient ; ils partaient pour l'Italie, s'y établissaient en colonie, s'y rencontraient avec Claude Lorrain, s'oubliaient à Rome, oubliaient le pays, y mouraient comme Karel avant d'avoir repassé les Alpes. Les autres ne sortaient guère de leur atelier que pour fureter autour des tavernes, rôder autour des lieux galants, en étudier les mœurs quand ils n'y entraient pas pour leur compte, ce qui était rare.

La guerre n'empêchait pas qu'on ne vécût quelque part en paix ; c'était dans ce coin paisible, pour ainsi dire indifférent, qu'ils transportaient leurs chevalets, abritaient leur travail, et poursuivaient, avec une placidité qui peut surprendre, leurs méditations, leurs études, leur charmante et riante industrie. Et la vie de tous les jours n'en continuant pas moins, c'étaient les habitudes domestiques, privées, champêtres, urbaines, qu'ils s'appliquaient à peindre en dépit de tout, à travers tout, à l'exclusion de tout ce qui faisait alors l'émoi, l'angoisse, le patriotique effort et la grandeur de leur pays. Pas un trouble, pas une inquiétude dans

œuvre fort remarquable n'est pas mieux établie que la véracité du tableau de Berghem. Partout ailleurs ce sont des épisodes de brigandages ou des rencontres anonymes qui certainement ne manquaient pas chez eux, et que cependant ils ont tout l'air d'avoir peints de ouï-dire, pendant ou depuis leurs voyages dans les Apennins.

L'histoire hollandaise n'a donc marqué pour rien, ou si peu que ce n'est rien, dans la peinture de ces temps troublés, et ne paraît pas avoir agité une seule minute l'esprit des peintres.

Notez en outre que, même dans leur peinture proprement pittoresque et anecdotique, on n'aperçoit pas la moindre anecdote. Aucun sujet bien déterminé, pas une action qui exige une composition réfléchie, expressive, particulièrement significative; nulle invention, aucune scène qui tranche sur l'uniformité de cette existence des champs ou de la ville, plate, vulgaire, dénuée de recherches, de passions, on pourrait dire de sentiment. Boire, fumer, danser et caresser des servantes, ce n'est pas ce qu'on peut appeler un incident bien rare ou bien attachant. Traire des vaches, les mener boire, charger un chariot de foin, ce n'est pas non plus un accident notable dans la vie agricole.

On est toujours tenté de questionner ces peintres insoucians et flegmatiques, et de leur dire : Il n'y a donc rien de nouveau? rien dans vos étables, rien dans vos fermes, rien dans vos maisons? Il a fait grand vent, le vent n'a donc rien détruit? La foudre a grondé, la foudre n'a donc rien frappé, ni vos champs, ni vos bêtes, ni vos toitures, ni vos travailleurs? Les enfants naissent, il n'y a donc pas de fêtes? Ils meurent, il n'y a donc pas de deuils? Vous vous mariez, il n'y a donc pas de joies décentes? On ne pleure donc jamais chez vous? Vous avez tous été amoureux, comment le sait-on? Vous avez pâti, vous avez compati aux misères des autres; vous avez eu sous les yeux toutes les plaies, toutes les peines, toutes les calamités de la vie humaine : où découvre-t-on que vous ayez eu un jour de tendresse, de chagrin, de vraie pitié? Votre temps, comme tous les autres, a vu des querelles, des passions, des jalousies, des fraudes galantes, des duels : de tout cela, que nous montrez-vous? Pas mal de libertinage, des souleries, des grossièretés, des paresse sordides, des gens qui s'embrassent comme s'ils se battaient, et par-ci par-là des coups de poing et des coups de sabot échangés dans les exaspérations du vin et de l'amour. Vous aimez les enfants : on les fesse, ils crient, font des mal-

propretés dans les coins, et voilà vos tableaux de famille.

Comparez les époques et les pays. Je ne parle pas de l'école allemande contemporaine ni de l'école anglaise, où tout est sujet, finesse, intention, comme dans le drame, la comédie, le vaudeville, où la peinture est trop imprégnée de littérature, puisqu'elle ne vit que de cela et qu'aux yeux de certaines gens même elle en meurt; mais prenez un livret d'exposition française, lisez les titres des tableaux, et jetez les yeux sur le catalogue des musées d'Amsterdam et de la Haye.

En France, toute toile qui n'a pas son titre et qui par conséquent ne contient pas un sujet risque fort de ne pas être comptée pour une œuvre ni conçue, ni sérieuse. Et cela n'est pas d'aujourd'hui; il y a cent ans que cela dure. Depuis le jour où Greuze imagina la peinture sentimentale, et, aux grands applaudissements de Diderot, conçut un tableau comme on conçoit une scène de théâtre et mit en peinture les drames bourgeois de la famille, à partir de ce jour-là que voyons-nous? La peinture de genre a-t-elle fait autre chose en France qu'inventer des scènes, compulser l'histoire, illustrer les littératures, peindre le passé, un peu le présent, fort peu la France contemporaine,

de Poissy, jusqu'au Charles-Quint à Saint-Just, — si nous relevions, dis-je, en ces trente dernières années ce que l'école française a produit de plus saillant et de plus honorable dans le genre, nous trouverions que l'élément dramatique, pathétique, romanesque, historique ou sentimental a contribué presque autant que le talent des peintres au succès de leurs ouvrages.

Apercevez-vous quelque chose de semblable en Hollande? Les livrets sont désespérants d'insignifiance et de vague : la *Fileuse au troupeau*, voilà à la Haye pour Karel Dujardin; pour Wouwerman, l'*Arrivée à l'hôtellerie*, *Halte de chasseurs*, *Manège de campagne*, le *Chariot* (un tableau célèbre), *un Camp*, le *Repos des chasseurs*, etc.; pour Berghem, *Chasse au sanglier*, *un Gué italien*, *Pastorale*, etc.; pour Metz, ce sont le *Chasseur*, les *Amateurs de musique*; pour Terburg, la *Dépêche*, et ainsi de suite pour Gérard Dou, pour Ostade, pour Miéris, même pour Jean Steen, le plus éveillé de tous et le seul qui, par le sens profond ou grossier de ses anecdotes, soit un inventeur, un caricaturiste ingénieux, un humoriste de la famille d'Hogarth, et qui soit un littérateur, presque un acteur comique en ses facéties. Les plus belles œuvres se cachent sous des titres de même

platitude. Le si beau Metzu du musée Van der Hoop est appelé le *Cadeau du chasseur*, et personne ne se douterait que le *Repos près de la grange* désigne un incomparable Paul Potter, la perle de la galerie d'Aremberg. On sait ce que veut dire le *Taureau* de Paul Potter, la *Vache qui se mire* ou la *Vache*... encore plus célèbre de Saint-Pétersbourg. Quant à la *Leçon d'anatomie* et à la *Ronde de nuit*, on me permettra de penser que la signification du sujet n'est pas ce qui assure à ces deux œuvres l'immortalité qui leur est acquise.

On semble donc avoir tous les dons du cœur et de l'esprit, sensibilité, tendresses, sympathies généreuses pour les drames de l'histoire, expérience extrême de ceux de la vie, on est pathétique, émouvant, intéressant, imprévu, instructif, partout ailleurs que dans l'école hollandaise. Et l'école qui s'est le plus exclusivement occupée du monde réel semble celle de toutes qui en a le plus méconnu l'intérêt moral; et encore celle de toutes qui s'est le plus passionnément vouée à l'étude du pittoresque semble moins qu'aucune autre en avoir aperçu les sources vives.

Quelle raison un peintre hollandais a-t-il de faire un tableau? Aucune; et remarquez qu'on ne la lui de-

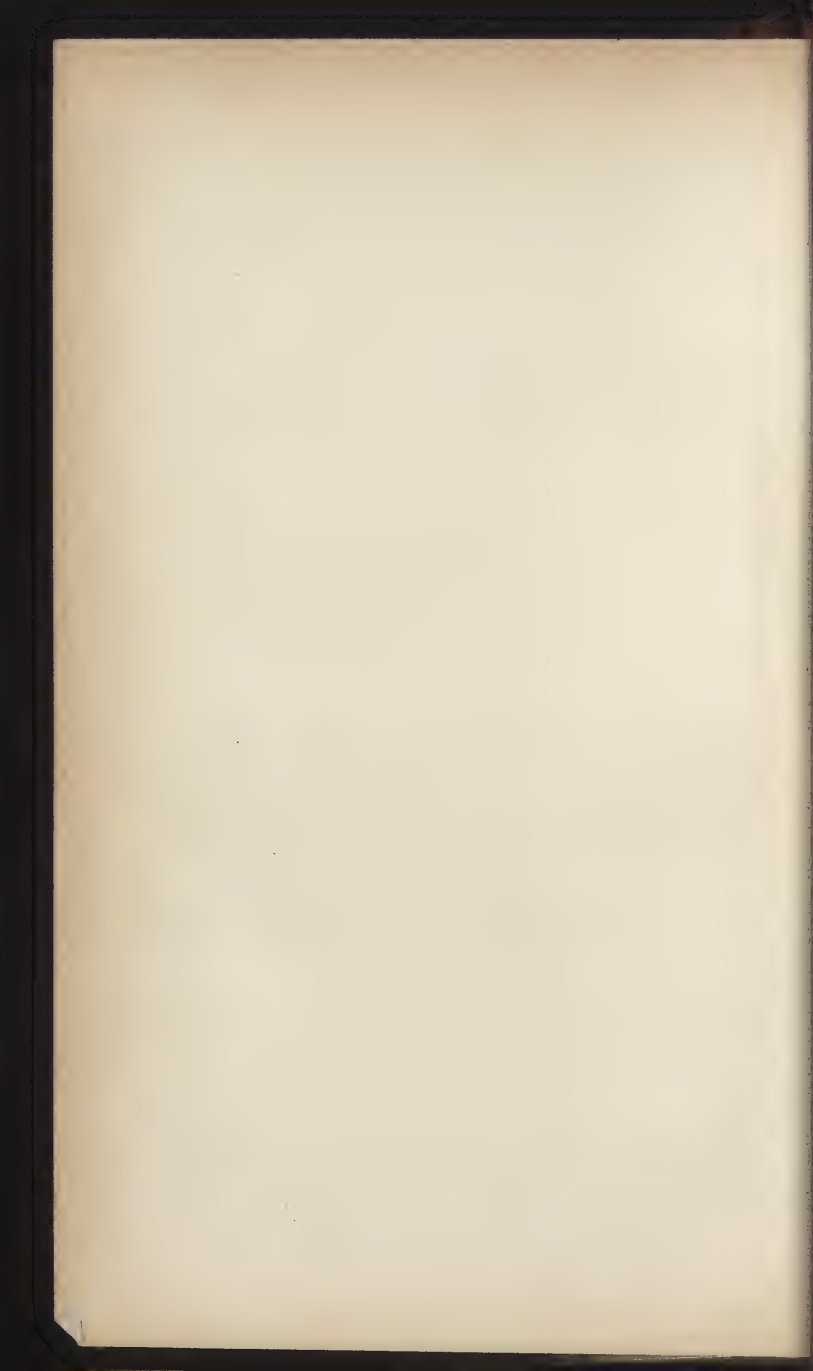
tableaux? Sa forme, sa langue, je veux dire cette enveloppe extérieure sans laquelle les œuvres de l'esprit ne sont ni ne vivent, a-t-elle les qualités qu'il faudrait pour le consacrer un beau peintre et le bien assurer qu'il vivra longtemps? C'est un penseur profond à côté de Paul Potter et de Cuypp; c'est un rêveur attachant quand on le compare à Terburg et à Metzù; il a je ne sais quoi d'incontestablement noble, lorsqu'on songe aux trivialités de Steen, d'Ostade ou de Brouwer; comme homme, il a de quoi les faire rougir tous : comme peintre, les vaut-il?

La conclusion? me direz-vous.

D'abord est-il bien nécessaire de conclure? La France a montré beaucoup de génie inventif, peu de facultés vraiment picturales. La Hollande n'a rien imaginé, elle a miraculeusement bien peint. Voilà certes une grande différence. S'ensuit-il qu'il faille absolument choisir entre des qualités qui s'opposent d'un peuple à l'autre, comme s'il y avait entre elles je ne sais quelle contradiction qui les rendraient inconciliables? Je n'en sais rien au juste. Jusqu'à présent la pensée n'a vraiment soutenu que les grandes œuvres plastiques. En se diminuant, pour entrer dans les œuvres d'ordre moyen, elle semble avoir perdu toute vertu.

La sensibilité en a sauvé quelques-unes , la curiosité en a gâté un grand nombre ; l'esprit les a toutes perdues.

Est-ce la conclusion qu'il faut tirer des observations qui précèdent? Certainement on en trouverait une autre ; pour aujourd'hui je ne l'aperçois pas.



V

Avec la *Leçon d'anatomie* et la *Ronde de nuit*, le *Taureau* de Paul Potter est ce qu'il y a de plus célèbre en Hollande. Le musée de la Haye lui doit une bonne part de la curiosité dont il est l'objet. Ce n'est pas la plus vaste des toiles de Paul Potter ; mais c'est du moins la seule de ses grandes toiles qui mérite une attention sérieuse. La *Chasse à l'ours* du musée d'Amsterdam, à la supposer authentique, même en la dégageant des repeints qui la défigurent, n'a jamais été qu'une extravagance de jeune homme, la plus grosse erreur qu'il ait commise. Le *Taureau* n'a pas de prix. En l'estimant d'après la valeur actuelle des œuvres de Paul Potter, personne ne doute que, mis en vente, il n'atteignît aux enchères de l'Europe un prix fabuleux. Est-ce donc un beau tableau ? Nullement. Mérite-t-il l'importance qu'on y attache ? Sans contredit. Paul Potter est donc un très-grand peintre ? Très-grand. S'ensuit-il qu'il peigne aussi bien qu'on le suppose ?

Pas précisément. Il y a là un malentendu qu'il est bon de faire disparaître.

Le jour où s'ouvriraient les enchères fictives dont je parle, et par conséquent où l'on aurait le droit de discuter sans nul égard les mérites de cette œuvre fameuse, si quelqu'un se risquait à faire entendre la vérité, il pourrait dire à peu près ce qui suit :

« La réputation du tableau est à la fois très-surfaite et très-légitime : elle tient à un équivoque. On le considère comme une page de peinture hors ligne, et c'est une erreur. On croit y voir un exemple à suivre, un modèle à copier où des générations ignorantes peuvent apprendre les secrets techniques de leur art. En cela, on se trompe encore et du tout au tout. L'œuvre est laide et n'est pas conçue, la peinture est monotone, épaisse, lourde, blafarde et sèche. L'ordonnance est des plus pauvres. L'unité manque à ce tableau qui commence on ne sait où, ne finit pas, reçoit la lumière sans être éclairé, la distribue à tort et à travers, échappe de partout et sort du cadre, tant il semble peint à fleur de toile. Il est trop plein sans être occupé. Ni les lignes, ni la couleur, ni la distribution de l'effet, ne lui donnent ces conditions premières d'existence, indispensables à toute œuvre un peu ordonnée. Par leur taille, les animaux sont ridicules. La vache fauve à tête blanche est

construite avec une matière dure. La brebis et le bœuf sont moulés dans le plâtre. Quant au berger, personne ne le défend. Deux seules parties de ce tableau semblent faites pour s'entendre, le grand ciel et le vaste taureau. Le nuage est bien à sa place : il s'éclaire où il faut et se colore de même où il convient d'après les besoins de l'objet principal, dont il a pour but d'accompagner ou de faire valoir les reliefs. Par une sage entente de la loi des contrastes, le peintre a bien dégradé les couleurs claires et les nuances foncées de l'animal. La partie la plus sombre s'oppose à la partie claire du ciel, et ce qu'il y a de plus énergique et de plus fouillé dans la bête à ce qu'il y a de plus limpide dans l'atmosphère ; mais c'est à peine un mérite, étant donnée la simplicité du problème. Le reste est un hors-d'œuvre qu'on pourrait couper sans regret, au seul avantage du tableau. »

Ce serait là de la critique brutale, mais exacte. Et cependant l'opinion, moins pointilleuse ou plus clairvoyante, dirait que la signature vaut bien le prix.

L'opinion ne s'égare jamais tout à fait. Par des chemins incertains, souvent pas les mieux choisis, elle arrive en définitive à l'expression d'un sentiment vrai. Quand elle se donne à quelqu'un, les motifs en vertu desquels elle se donne ne sont pas toujours les meil-

leurs, mais toujours il se trouve d'autres bonnes raisons en vertu desquelles elle a bien fait de se donner. Elle se méprend sur les titres, quelquefois elle prend les défauts pour les qualités ; elle prise un homme pour sa manière de faire, et c'est là le moindre de ses mérites ; elle croit qu'un peintre peint bien quand il peint mal et parce qu'il peint avec minutie. Ce qui émerveille en Paul Potter, c'est l'imitation des objets poussée jusqu'au travers. On ignore ou l'on ne remarque pas qu'en pareil cas l'âme du peintre vaut mieux que l'œuvre et que la manière de sentir est infiniment supérieure au résultat.

Quand il peignit le *Taureau* en 1647, Paul Potter n'avait pas vingt-trois ans. C'était un tout jeune homme ; d'après ce que le commun des hommes est à vingt-trois ans, c'était un enfant. A quelle école appartenait-il ? A aucune. Avait-il eu des maîtres ? On ne lui connaît d'autres professeurs que son père Pieter Simonsz Potter, peintre obscur, et Jacob de Weth (de Harlem), qui n'était pas de force, lui non plus, à agir sur un élève, soit en bien, soit en mal. Paul Potter ne trouva donc autour de son berceau, ensuite dans l'atelier de son second maître, que de naïfs conseils et pas de doctrines ; par extraordinaire, l'élève ne demandait pas davantage. Jusqu'en 1647, Paul Potter vécut entre Amsterdam et

Harlem, c'est-à-dire entre Frans Hals et Rembrandt, dans le foyer d'art le plus actif, le plus remuant, le plus riche en maîtres célèbres que le monde ait jamais connu, sauf en Italie un siècle auparavant. Les professeurs ne manquaient pas ; il n'avait que l'embarras du choix. Wynants avait quarante-six ans, Cuyp quarante-deux ans, Terburg trente-neuf, Ostade trente-sept, Metzu trente-deux, Wouwerman vingt-sept, Berghem, à peu près de son âge, avait vingt-trois ans. Plusieurs même, parmi les plus jeunes, étaient membres de la confrérie de Saint-Luc. Enfin le plus grand de tous, le plus illustre, Rembrandt, avait déjà produit la *Ronde de nuit*, et c'était un maître qui pouvait tenter.

Que devint Paul Potter ? Comment s'isola-t-il au cœur de cette fourmillante et riche école, où l'habileté pratique était extrême, le talent universel, la manière de rendre un peu semblable, et cependant, chose exquise en ces beaux moments, la manière de sentir très-personnelle ? Eut-il des condisciples ? On ne le voit pas. Ses amis, on les ignore. Il naît, c'est tout au plus si l'on sait avec exactitude en quelle année. Il se révèle de bonne heure, à quatorze ans signe une eau-forte charmante ; à vingt-deux, ignorant sur bien des points, il est sur d'autres d'une maturité sans exemple. Il travaille et produit œuvres sur œuvres ; il en fait

d'admirables. Il les accumule en quelques années avec hâte, avec abondance, comme si la mort le talonnait, et cependant avec une application et une patience qui font que ce prodigieux travail est un miracle. Il se mariait, jeune pour un autre, bien tard pour lui, car c'était le 3 juillet 1650; et le 4 août 1654, quatre ans après, la mort le prenait ayant toute sa gloire, mais avant qu'il ne sût tout son métier. Quoi de plus simple, de plus court, de plus accompli? Du génie et pas de leçons, de fortes études, un produit ingénu et savant de vue attentive et de réflexion; ajoutez à cela un grand charme naturel, la douceur d'un esprit qui médite, l'application d'une conscience chargée de scrupules, la tristesse inséparable d'un labeur solitaire et peut-être la mélancolie propre aux êtres mal portants, et vous aurez à peu près tout Paul Potter.

A ce titre, le charme excepté, le *Taureau* de la Haye le représente à merveille. C'est une grande *étude*, trop grande au point de vue du bon sens, pas trop pour les recherches dont elle fut l'objet et pour l'enseignement que le peintre en tira.

Songez que Paul Potter, à le comparer à ses brillants contemporains, ignorait toutes les habiletés du métier : je ne parle pas des roueries dont sa candeur ne s'est jamais doutée. Il étudiait spécialement des

formes et des aspects en leur absolue simplicité. Le moindre artifice était un embarras qui l'eût gêné parce qu'il eût altéré la claire vue des choses. Un grand taureau dans une vaste plaine, un grand ciel et pour ainsi dire pas d'horizon, quelle meilleure occasion pour un étudiant d'apprendre une fois pour toutes une foule de choses fort difficiles et de les savoir, comme on dit, par compas et par mesure? Le mouvement est simple, il n'en fallait pas; le geste est vrai, la tête admirablement vivante. La bête a son âge, son type, son caractère, son tempérament, sa longueur, sa hauteur, ses attaches, ses os, ses muscles, son poil rude ou lisse, bourru ou frisé, sa peau flottante ou tendue, — le tout à la perfection. La tête, l'œil, l'encolure, l'avant-train, sont, au point de vue de l'observation naïve et forte, un morceau très-rare, peut-être bien sans pareil. Je ne dis pas que la matière soit belle, ni que la couleur en soit bien choisie; matière et couleur sont ici subordonnées trop visiblement à des préoccupations de formes pour qu'on puisse exiger beaucoup sous ce rapport quand le dessinateur a tout ou presque tout donné sous un autre. Il y a plus, le ton même et le travail de ces parties violemment observées arrivent à rendre la nature telle qu'elle est vraiment, dans son relief, ses nuances, sa puissance, presque jusque dans ses mys-

tères. Il n'est pas possible de viser un but plus circonscrit, mais plus formel, et de l'atteindre avec plus de succès. On dit le *Taureau* de Paul Potter, ce n'est point assez, je vous l'affirme : on pourrait dire le *Taureau*, et ce serait à mon sens le plus grand éloge qu'on pût faire de cette œuvre médiocre en ses parties faibles, et cependant si décisive.

Presque tous les tableaux de Paul Potter en sont là. Dans la plupart, il s'est proposé d'étudier quelque accident physiognomique de la nature ou quelque partie nouvelle de son art, et vous pouvez être certain qu'il est arrivé ce jour-là à savoir et à rendre instantanément ce qu'il apprenait. La *Prairie* du Louvre, dont le morceau principal, le bœuf gris-roux, est la reproduction d'une étude qui devait lui servir bien des fois, est de même un tableau faible ou un tableau très-fort, suivant qu'on le prend pour la page d'un maître ou pour le magnifique exercice d'un écolier. La *Prairie avec bestiaux* du musée de la Haye, les *Bergers et leur troupeau*, l'*Orphée charmant les animaux*, du musée d'Amsterdam, sont, chacun dans son genre, une occasion d'études, un prétexte à études, et non pas, comme on serait tenté de le croire, une de ces conceptions où l'imagination joue le moindre rôle. Ce sont des animaux examinés de près, groupés sans beaucoup d'art,

dessinés en des attitudes simples ou dans des raccourcis difficiles, jamais dans un effet bien compliqué ni bien piquant.

Le travail est maigre, hésitant, quelquefois pénible. La touche est un peu enfantine. L'œil de Paul Potter, d'une exactitude singulière et d'une pénétration que rien ne fatigue, détaille, scrute, exprime à l'excès, ne se noie jamais, mais ne s'arrête jamais. Paul Potter ignore l'art des sacrifices, il en est encore à ne pas savoir qu'il faut quelquefois sous-entendre et résumer. Vous connaissez l'insistance de sa brosse et la broderie désespérante dont il se sert pour rendre les feuillages compactes et l'herbe drue des prairies. Son talent de peintre est sorti de son talent de graveur. Jusqu'à la fin de sa vie, dans ses œuvres les plus parfaites, il n'a pas cessé de peindre comme on burine. L'outil devient plus souple, se prête à d'autres emplois; sous la peinture la plus épaisse on continue de sentir la pointe fine, l'entaille aiguë, le trait mordant. Ce n'est que graduellement, avec effort, par une éducation successive et toute personnelle, qu'il arrive à manier sa palette comme tout le monde : dès qu'il y parvient, il est supérieur.

On peut, en choisissant quelques-uns de ses tableaux dans les dates comprises entre 1647 et 1652, suivre le mouvement de son esprit, le sens de ses études, la

nature de ses recherches, et, à une heure dite, la préoccupation presque exclusive dans laquelle il se plongeait. On verrait ainsi le peintre se dégager peu à peu du dessinateur, la couleur se déterminer, la palette prendre une organisation plus savante, enfin le clair-obscur y naître de lui-même et comme une découverte dont cet innocent esprit ne serait redevable à personne.

Cette nombreuse ménagerie réunie autour d'un charmeur en pourpoint et en bottes, qui joue du luth et qu'on appelle *Orphée*, est l'ingénieux effort d'un jeune homme étranger à tous les secrets de son école, et qui étudie sur des pelages de bêtes les effets variés de la demi-teinte. C'est faible et savant; l'observation est juste, le faire timide, la visée charmante.

Dans la *Prairie avec bestiaux*, le résultat est encore meilleur; l'enveloppe est excellente, le métier seul a persisté dans son enfantine égalité.

La *Vache qui se mire* est une étude de lumière, de pleine lumière, faite vers le milieu d'un beau jour d'été. C'est un tableau fort célèbre, et vous pouvez m'en croire, extrêmement faible, décousu, compliqué d'une lumière jaunâtre, qui, pour être étudié avec une patience inouïe, n'en a ni plus d'intérêt ni plus de vérité, plein d'incertitude en son effet, d'une application qui trahit la peine. J'omettrais ce devoir de classe, un

des moins réussis qu'il ait traités, si, même en cet infructueux effort, on ne reconnaissait l'admirable sincérité d'un esprit qui cherche, ne sait pas tout, veut tout savoir, et s'acharne d'autant plus que les jours lui sont comptés.

En revanche, sans m'écarter du Louvre et des Pays-Bas, je vous citerai deux tableaux de Paul Potter qui sont d'un peintre consommé et qui décidément aussi sont des œuvres dans la plus haute et dans la plus rare acception du mot ; — et, chose remarquable, l'un est de 1647, l'année même où il signa le *Taureau*.

Je veux parler de la *Petite Auberge* du Louvre, cataloguée sous ce titre : *Chevaux à la porte d'une chaumière* (n° 399). C'est un effet de soir. Deux chevaux dételés, mais harnachés, sont arrêtés devant une auge ; l'un est bai, l'autre blanc ; le blanc est exténué. Le charretier vient de puiser de l'eau à la rivière ; il remonte la berge un bras en l'air, de l'autre tenant un seau, et se détache en silhouette douce sur un ciel où le soleil couché envoie des lueurs. C'est unique par le sentiment, par le dessin, par le mystère de l'effet, par la beauté du ton, par la délicieuse et spirituelle intimité du travail.

L'autre de 1653, l'année qui précéda la mort de Paul Potter, est un merveilleux chef-d'œuvre à tous les

points de vue : arrangement, taches pittoresques, savoir acquis, naïveté persistante, fermeté du dessin, force dans le travail, netteté de l'œil, charme de la main. La galerie d'Arenberg, qui possède cet estimable bijou, ne contient rien de plus précieux. Ces deux morceaux incomparables prouveraient, à ne regarder qu'eux, ce que Paul Potter entendait faire, ce qu'il aurait fait certainement avec plus d'ampleur, s'il en avait eu le temps.

Ainsi voilà qui est dit, ce que Paul Potter avait acquis d'expérience, il ne le devait qu'à lui-même. Il apprenait de jour en jour, tous les jours ; la fin arriva, ne l'oublions pas, avant qu'il eût fini d'apprendre. De même qu'il n'avait pas eu de maîtres, il n'eut pas d'élèves. Sa vie fut trop courte pour contenir encore un enseignement. D'ailleurs qu'aurait-il enseigné ? La manière de dessiner ? C'est un art qui se recommande et ne s'enseigne guère. L'ordonnance et la science des effets ? Il s'en doutait à peine en ses derniers jours. Le clair-obscur ? On le professait dans tous les ateliers d'Amsterdam beaucoup mieux qu'il ne le pratiquait lui-même, car c'était une chose, je vous l'ai dit, que la vue des campagnes hollandaises ne lui avait révélée qu'à la longue et rarement. L'art de composer une palette ? On voit la peine qu'il eut à se rendre maître de la sienne. Et quant à l'habileté pratique, il n'était pas plus fait pour

la recommander que ses œuvres n'étaient faites pour en donner la preuve.

Paul Potter peignit de beaux tableaux qui ne furent pas tous de beaux modèles. Il donna plutôt de bons exemples, et toute sa vie ne fut qu'un excellent conseil.

Plus qu'aucun peintre en cette école honnête il parla de naïveté, de patience, de circonspection, d'amour persévérant pour le vrai. Ces préceptes étaient peut-être les seuls qu'il eût reçus : à coup sûr c'étaient les seuls qu'il pût transmettre. Toute son originalité lui vient de là, sa grandeur aussi.

Un vif penchant pour la vie champêtre, une âme bien ouverte, tranquille, sans nul orage, pas de nerfs, une sensibilité profonde et saine, un œil admirable, le sens des mesures, le goût des choses nettes, bien établies, du savant équilibre dans les formes, de l'exact rapport entre les volumes, l'instinct des anatomies, enfin un constructeur de premier ordre ; en tout, cette vertu qu'un maître de nos jours appelait la *probité du talent* ; une préférence native pour le dessin, mais un tel appétit du parfait que plus tard il se réservait de bien peindre et que déjà il lui arrivait de peindre excellemment ; une étonnante division dans le travail. un imperturbable sang-froid dans l'effort, une nature exquise, à en juger par son triste et souffrant visage, —

tel était ce jeune homme, unique à son moment, toujours unique quoi qu'il arrive, et tel il apparaît depuis ses tâtonnements jusqu'en ses chefs-d'œuvre.

Quelle rareté de surprendre un génie, quelquefois sans talent ! et quel bonheur d'admirer à ce point un ingénu qui n'avait pour lui qu'une heureuse naissance, l'amour du vrai et la passion du mieux !

VI

Quand on n'a pas visité la Hollande et qu'on connaît le Louvre, est-il possible de se faire une idée juste de l'art hollandais? Très-certainement. Sauf quelques rares lacunes, tel peintre qui nous manque presque absolument, tel autre dont nous n'avons pas le dernier mot, et la liste en serait courte, le Louvre nous offre sur l'ensemble de l'école, sur son esprit, son caractère, ses perfections, sur la diversité des genres, un seul excepté, — les tableaux de *corporations* ou de *régeants*, — un aperçu historique à peu près décisif et par conséquent un fonds d'études inépuisable.

Harlem possède en propre un peintre dont nous ne connaissions que le nom, avant qu'il nous fût révélé très-récemment par une faveur bruyante et fort méritée. Cet homme est Frans Hals, et l'enthousiasme tardif dont il est l'objet ne se comprenait guère hors de Harlem et d'Amsterdam.

Jean Steen ne nous est pas beaucoup plus familier.

C'est un esprit peu attrayant qu'il faut fréquenter chez lui, cultiver de près, avec lequel il importe de converser souvent pour n'être pas trop choqué par ses bruyantes saillies et par ses licences, — moins éventé qu'il n'en a l'air, moins grossier qu'on ne le croirait, très-inégal, parce qu'il peint à tort et à travers, après boire comme avant. Somme toute, il est bon de savoir ce que vaut Jean Steen quand il est à jeun, et le Louvre ne donne qu'une idée très-imparfaite de sa tempérance et de son grand talent.

Van der Meer est presque inédit en France, et comme il a des côtés d'observateur assez étranges même en son pays, le voyage ne serait pas inutile si l'on tenait à se bien renseigner sur cette particularité de l'art hollandais. A part ces découvertes et quelques autres de peu de prix, il n'en reste pas à faire de notables en dehors du Louvre et de ses annexes, j'entends par là certaines collections françaises qui ont la valeur d'un musée par le choix des noms et la beauté des exemplaires. On dirait que Ruysdael a peint pour la France, tant ses œuvres y sont nombreuses, tant il est visible aujourd'hui qu'on le goûte et qu'on le respecte. Pour deviner le génie natif de Paul Potter ou la puissance expansive de Cuyp, il faudrait peut-être quelque effort d'induction; mais on y arriverait. Hobbema aurait

pu se borner à peindre le *Moulin* du Louvre ; il gagnerait certainement à n'être connu que par cette page maîtresse. Quant à Metz, Terburg, aux deux Ostade, surtout à Pierre de Hooch, on pourrait presque les voir à Paris et s'en tenir là.

Aussi ai-je cru longtemps, et c'est une opinion qui se confirme ici, que quelqu'un nous rendrait un grand service en écrivant un voyage autour du Louvre, moins encore, un voyage autour du Salon carré, moins encore, un simple voyage autour de quelques tableaux, parmi lesquels on choisirait, je suppose, la *Visite* de Metz, le *Militaire* et la *Jeune Femme* de Terburg et l'*Intérieur hollandais* de Pierre de Hooch.

Assurément ce serait, sans aller bien loin, une exploration originale et aujourd'hui de grand enseignement. Un critique éclairé qui se chargerait de nous révéler tout ce que renferment ces trois tableaux nous étonnerait beaucoup, je crois, par l'abondance et la nouveauté des aperçus. On se convaincrerait que l'œuvre d'art la plus modeste peut servir de texte à de longues analyses, que l'étude est un travail en profondeur plutôt qu'en étendue, qu'il n'est pas nécessaire d'en élargir les limites pour en accroître la force pénétrante, et qu'il y a de très-grandes lois dans un petit objet.

Qui donc a jamais défini dans son intimité la manière

de ces trois peintres, les meilleurs, les plus savants dessinateurs de l'école, du moins en fait de figures? Le *Lansquenec* de Terburg par exemple, ce gros homme en harnais de guerre, avec sa cuirasse, son pourpoint de buffle, sa grande épée, ses bottes à entonnoir, son feutre posé par terre, sa grosse face enluminée, mal rasée, un pen suante, avec ses cheveux gras, ses petits yeux humides et sa large main, potelée et sensuelle, dans laquelle il offre des pièces d'or et dont le geste nous éclaire assez sur les sentiments du personnage et sur l'objet de sa visite, — cette figure, un des plus beaux morceaux hollandais que nous possédions au Louvre, qu'en savons-nous? On a bien dit qu'elle était peinte au naturel, que l'expression était des plus vraies, et que la peinture en était excellente. Excellente est peu concluant, il faut en convenir, lorsqu'il s'agit de nous apprendre le pourquoi des choses. Pourquoi excellente? Est-ce parce que la nature y est imitée de telle façon qu'on croit la prendre sur le fait? est-ce parce qu'aucun détail n'est omis? est-ce parce que la peinture en est lisse, simple, propre, limpide, aimable à regarder, facile à saisir, et qu'elle ne pèche en aucun point ni par la minutie, ni par le négligé? Comment se fait-il que depuis qu'on s'exerce à peindre des figures costumées dans leur ac-

ception familière, dans une attitude posée, et certainement posant devant le peintre, on n'ait jamais ni dessiné, ni modelé, ni peint comme cela?

Le dessin, où l'apercevez-vous, sinon dans le résultat, qui est tout à fait extraordinaire de naturel, de justesse, d'ampleur, de finesse et de réalité sans excès? Saisissez-vous un trait, un contour, un accent, un point de repère, qui sentent le jalon, la mesure prise? Ces épaules fuyantes en leur perspective et dans leur courbe, ce long bras posé sur la cuisse, si parfaitement dans sa manche; ce gros corps rebondi, sanglé haut, si exact dans son épaisseur, si flottant dans ses limites extérieures; ces deux mains souples qui, grandies à l'échelle de la nature, auraient l'étonnante apparence d'un moulage, — ne trouvez-vous pas que tout cela est coulé d'un jet dans un moule qui ne ressemble guère aux accents anguleux, craintifs ou présomptueux, incertains ou géométriques, dans lesquels s'enferme ordinairement le dessin moderne?

Notre temps s'honore avec raison de compter des observateurs émérites qui dessinent fortement, finement et bien. J'en citerai un qui, physionomiquement, dessine une attitude, un mouvement, un geste, une main dans ses plans, ses phalanges, son action, ses contractions,

de telle manière que, pour ce seul mérite, et il en a de plus grands, il serait un maître incontesté dans dans notre école actuelle. Comparez, je vous prie, sa pointe aiguë, spirituelle, expressive, énergique, au dessin presque impersonnel de Terburg. Ici vous apercevrez des formules, une science qui se possède, un savoir acquis qui vient en aide à l'examen, le soutient, au besoin y suppléerait, et qui, pour ainsi dire, dicte à l'œil ce qu'il doit voir, à l'esprit ce qu'il doit sentir. Là, rien de semblable : un art qui se plie au caractère des choses, un savoir qui s'oublie devant les particularités de la vie, rien de préconçu, rien qui précède la naïve, forte et sensible observation de ce qui est ; en sorte qu'on pourrait dire que le peintre éminent dont je parle *a un dessin*, tandis qu'il est impossible d'apercevoir du premier coup quel est celui de Terburg, de Metz, de Pierre de Hooch.

Allez de l'un à l'autre. Après avoir examiné le galant soudard de Terburg, passez à ce personnage maigre, un peu gourmé, d'un autre monde et déjà d'une autre époque, qui se présente avec quelque cérémonie, debout et saluant comme un homme de qualité cette fine personne aux bras fluets, aux mains nerveuses, qui le reçoit chez elle et n'y voit pas de mal. — Puis, arrêtez-vous devant *l'Intérieur* de Pierre de

Hooch ; entrez dans ce tableau profond, étouffé, si bien clos, où le jour est si tamisé, où il y a du feu, du silence, un aimable bien-être, un joli mystère, et regardez près de la femme aux yeux luisants, aux lèvres rouges, aux dents friandes, ce grand garçon, un peu benêt, qui fait penser à Molière, un fils émancipé de M. Diafoirus, tout droit sur ses jambes en fuseaux, tout gauche en ses grands habits roides, tout singulier avec sa rapière, si maladroit dans ses faux aplombs, si bien à ce qu'il fait, si merveilleusement créé qu'on ne l'oublie plus. Là encore c'est la même science cachée, le même dessin anonyme, le même et incompréhensible mélange de nature et d'art. Pas l'ombre de parti pris dans cette expression des choses si ingénument sincère que la formule en devient insaisissable, pas de *chic*, ce qui veut dire, en termes d'atelier, nulles mauvaises habitudes, nulle ignorance affectant des airs capables, et pas de manie.

Faites un essai, si vous savez tenir un crayon ; copiez le trait de ces trois figures, essayez de les *mettre en place*, proposez-vous cet exercice difficile de faire de cette peinture indéchiffrable un extrait qui en soit le dessin. Essayez de même avec les dessinateurs modernes, et peut-être, sans autre avertissement, découvrirez-vous vous-même, en réussissant avec les mo-

dernes, en échouant avec les anciens, qu'il y a tout un abîme d'art entre eux.

Le même étonnement vous saisit quand on étudie les autres parties de cet art exemplaire. La couleur, le clair-obscur, le modelé des surfaces pleines, le jeu de l'air ambiant, enfin la facture, c'est-à dire les opérations de la main, tout est perfection et mystère.

A ne prendre l'exécution que par sa superficie, trouvez-vous qu'elle ressemble à ce qu'on a fait depuis ? et jugez-vous que notre manière de peindre soit en progrès ou en retard sur celle-là ? De nos jours, est-ce à moi de le dire ? de deux choses l'une, ou l'on peint avec soin, et l'on ne peint pas toujours très-bien, ou l'on y met plus de malice, et l'on ne peint guère. C'est lourd et sommaire, spirituel et négligé, sensible et fort esquivé, ou bien c'est consciencieux, expliqué partout, rendu selon les lois de l'imitation, et personne, pas même ceux qui la pratiquent, n'oserait déclarer que cette peinture, pour être plus scrupuleuse, en est plus parfaite. Chacun se fait un métier selon son goût, son degré d'ignorance ou d'éducation, la lourdeur ou la subtilité de sa nature, selon sa complexion morale et physique, selon son sang, selon ses nerfs. Nous avons des exécutions lymphatiques, nerveuses, robustes, débiles, fougueuses ou ordonnées, impertinentes ou

timides, seulement sages, dont on dit qu'elles sont en nuyseuses, exclusivement sensibles, dont on dit qu'elles n'ont pas de fonds. Bref, autant d'individus, autant de styles et de formules, quant au dessin, quant à la couleur et quant à l'expression de tout le reste par l'action de la main.

On discute avec quelque vivacité pour savoir lequel a raison de ces exécutants si divers. En toute conscience, personne n'a précisément tort, mais les faits témoignent que personne n'a pleinement raison.

La vérité qui nous mettrait tous d'accord reste à démontrer; elle consisterait à établir : qu'il y a dans la peinture un métier qui s'apprend et par conséquent peut et doit être enseigné, une méthode élémentaire qui également peut et doit être transmise, — que ce métier et cette méthode sont aussi nécessaires en peinture que l'art de bien dire et de bien écrire pour ceux qui se servent de la parole ou de la plume, — qu'il n'y a nul inconvénient à ce que ces éléments nous soient communs, — que prétendre se distinguer par l'habit quand on ne se distingue en rien par la personne est une pauvre et vaine façon de prouver qu'on est quelqu'un. Jadis c'était tout le contraire, et la preuve en est dans la parfaite unité des écoles, où le même air de famille appartenait à des personnalités si distinctes et

si hautes. Eh bien, cet air de famille leur venait d'une éducation simple, uniforme, bien entendue et, comme on le voit, grandement salutaire. Or, cette éducation, dont nous n'avons pas conservé une seule trace, quelle était-elle?

Voilà ce que je voudrais qu'on enseignât et ce que je n'ai jamais entendu dire ni dans une chaire, ni dans un livre, ni dans un cours d'esthétique, ni dans les leçons orales. Ce serait un enseignement professionnel de plus à une époque où presque tous les enseignements professionnels nous sont donnés, excepté celui-là.

Ne nous fatiguons pas d'étudier ensemble ces beaux modèles. Regardez ces chairs, ces têtes, ces mains, ces gorges nues : rendez-vous compte de leur souplesse, de leur plénitude, de leur coloris si vrai, presque sans couleur, de leur tissu compacte et si mince, si dense et cependant si peu chargé. Examinez de même les ajustements, les satins, les fourrures, les draps, les velours, les soies, les feutres, les plumes, les épées, les ors, les broderies, les tapis, les fonds, les lits à tentures, les parquets si parfaitement unis, si parfaitement solides. Voyez comme tout est pareil chez Terburg et chez Pierre de Hooch, et cependant comme tout diffère, comme la main agit de même, comme le coloris a les mêmes éléments, et

cependant comme ici le sujet est enveloppé, fuyant, voilé, profond, comme la demi-teinte transforme, assombrit, éloigne toutes les parties de cette toile admirable, comme elle donne aux choses leur mystère, leur esprit, un sens encore plus saisissable, une intimité plus chaude et plus invitante, — tandis que chez Terburg les choses se passent avec moins de cachotterie ; la vraie lumière est partout, le lit est à peine dissimulé par la couleur sombre des tentures, le modelé est dans son naturel, ferme, plein, nuancé de tons simples, peu transformés, seulement choisis, de sorte que couleur, facture, évidence du ton, évidence de la forme, évidence du fait, tout est d'accord pour exprimer qu'avec de tels personnages il ne doit y avoir ni détours, ni circonlocutions, ni demi-teintes. Et considérez que chez Pierre de Hooch comme chez Metzu, chez le plus renfermé comme chez le plus communicatif de ces trois peintres fameux, vous distinguerez toujours une part de sentiment qui leur est propre et qui est leur secret, une part de méthode et d'éducation reçue qui leur est commune et qui est le secret de l'école.

Trouvez-vous qu'ils colorent bien tout en colorant l'un plutôt en gris, l'autre plutôt en brun ou en or sombre ? Et jugez-vous que leur coloris n'a pas plus

d'éclat que le nôtre tout en étant plus sourd, plus de richesse tout en étant plus neutre, plus de puissance et de beaucoup tout en contenant moins de forces visibles?

Quand par hasard vous apercevez dans une collection ancienne un tableau de genre moderne, fût-il des meilleurs et sous tous les rapports des plus fortement conçus, passez-moi le mot, c'est quelque chose comme une *image*, c'est-à-dire une peinture qui fait effort pour être colorée et qui ne l'est point assez, pour être peinte et qui s'évapore, pour être consistante et qui n'y parvient pas toujours ni par sa lourdeur quand elle est épaisse, ni par l'émail de ses surfaces lorsque par hasard elle est mince. A quoi cela tient-il? car il y a de quoi consterner les hommes d'instinct, de sens et de talent qui peuvent être frappés de ces différences?

Sommes-nous beaucoup moins doués? Peut-être. Moins chercheurs? Tout au contraire. Nous sommes surtout moins bien élevés.

Supposons que, par un miracle qui n'est pas assez demandé et qui, fût-il imploré comme il devrait l'être, ne s'accomplira probablement jamais en France, un Metz ou un Pierre de Hooch ressuscite au milieu de nous, quelle semence il jetterait dans les ateliers et

quel généreux et riche terrain il trouverait pour y faire éclore de bons peintres et de belles œuvres! Notre ignorance est donc extrême. On dirait que l'art de peindre est depuis longtemps un secret perdu et que les derniers maîtres tout à fait expérimentés qui le pratiquèrent en ont emporté la clef avec eux. Il nous la faudrait, on la demande, personne ne l'a plus; on la cherche, elle est introuvable. Il en résulte que l'individualisme des méthodes n'est à vrai dire que l'effort de chacun pour imaginer ce qu'il n'a point appris; que dans certaines habiletés pratiques on sent les laborieux expédients d'un esprit en peine; et que presque toujours la soi-disant originalité des procédés modernes cache au fond d'incurables malaises. Voulez-vous avoir une idée des investigations de ceux qui cherchent et des vérités que nous mettons au jour après de longs efforts? Je n'en donnerai qu'un exemple.

Notre art pittoresque, genre historique, genre, paysage, nature morte, s'est compliqué depuis quelque temps d'une question fort à la mode et qui mérite en effet de nous occuper, car elle a pour but de rendre à la peinture un de ses moyens d'expression les plus délicats et les plus nécessaires. Je veux parler de ce qu'on est convenu d'appeler les *valeurs*.

On entend par ce mot d'origine assez vague, de

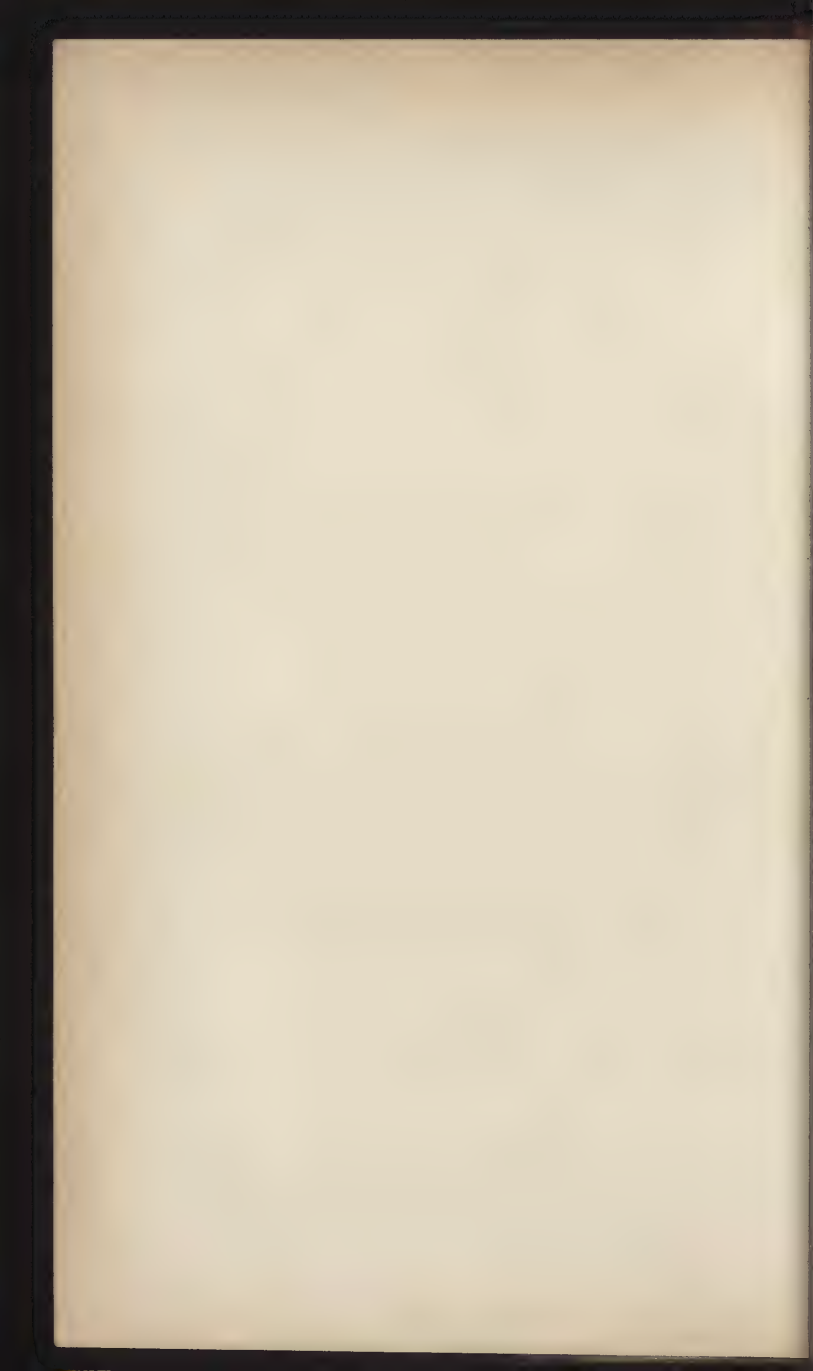
des acceptions très-diverses. Bien colorer, je le dirai plus expressément ailleurs, c'est ou connaître ou bien sentir d'instinct la nécessité de ces rapprochements; mais bien colorer, c'est en outre et surtout savoir habilement rapprocher les valeurs des tons. Si vous ôtiez d'un Véronèse, d'un Titien, d'un Rubens, ce juste rapport des valeurs dans leur coloris, vous n'auriez plus qu'un coloriage discordant, sans force, sans délicatesse et sans rareté. A mesure que le principe colorant diminue dans un ton, l'élément valeur y prédomine. S'il arrive, comme dans les demi-teintes où toute couleur pâlit, comme dans les tableaux de clair-obscur outré où toute nuance s'évanouit, comme dans Rembrandt par exemple, où quelquefois tout est monochrome, s'il arrive, dis-je, que l'élément coloris disparaisse presque absolument, il reste sur la palette un principe neutre, subtil et cependant réel, la valeur pour ainsi dire abstraite des choses disparues, et c'est avec ce principe négatif, incolore, d'une délicatesse infinie, que se font quelquefois les plus rares tableaux.

Ces choses terribles à énoncer en français et dont vraiment l'exposition n'est permise que dans un atelier et à huis clos, il m'a fallu les dire, puisque sans cela je n'aurais pas été compris. Or cette loi qu'il s'agit aujourd'hui de mettre en pratique, n'imaginez pas

dans ses œuvres et en donna de jour en jour des démonstrations plus heureuses.

C'est là désormais le principal souci de tous ceux qui cherchent, depuis ceux qui cherchent en silence jusqu'à ceux qui cherchent plus bruyamment et sous des noms bizarres. La doctrine qui s'est appelée *réaliste* n'a pas d'autre fondement sérieux qu'une observation plus saine des lois du coloris. Il faut bien se rendre à l'évidence et reconnaître qu'il y a du bon dans ces visées, et que si les réalistes savaient plus et peignaient mieux, il en est dans le nombre qui peindraient fort bien. Leur œil en général a des aperçus très-justes, leurs sensations sont particulièrement délicates, et, chose singulière, les autres parties de leur métier ne le sont plus du tout. Ils ont une des facultés les plus rares, ils manquent de ce qui devrait être le plus commun, si bien que leurs qualités, qui sont grandes, perdent leur prix pour n'être pas employées comme il faudrait, qu'ils ont l'air de révolutionnaires parce qu'ils affectent de n'admettre que la moitié des vérités nécessaires, et qu'il s'en faut à la fois de très-peu et de beaucoup qu'ils n'aient strictement raison.

Tout cela, c'était l'*a b c* de l'art hollandais, ce devrait être l'*a b c* du nôtre. Je ne sais pas quel était,



VII

De tous les peintres hollandais, Ruysdael est celui qui ressemble le plus noblement à son pays. Il en a l'ampleur, la tristesse, la placidité un peu morne, le charme monotone et tranquille.

Avec des lignes fuyantes, une palette sévère, en deux grands traits expressément physionomiques, — des horizons gris qui n'ont pas de limites, des ciels gris dont l'infini se mesure, — il nous aura laissé de la Hollande un portrait, je ne dirai pas familier, mais intime, attachant, admirablement fidèle et qui ne vieillit pas. A d'autres titres encore, Ruysdael est, je crois bien, la plus haute figure de l'école après Rembrandt; et ce n'est pas une mince gloire pour un peintre qui n'a fait que des paysages soi-disant inanimés et pas un être vivant, du moins sans l'aide de quelqu'un.

Considérez qu'à le prendre par le détail, Ruysdael serait peut-être inférieur à beaucoup de ses compatriotes. D'abord il n'est pas adroit à un moment et dans

Auriez-vous l'idée d'en demander autant sur Berghem, Karel-Dujardin, Wouwerman, Goyen, Terburg, Metzu, Pierre de Hooch lui-même? Tous ces peintres brillants ou charmants peignirent, et il semble que ce soit assez. Ruysdael peignit, mais il vécut, et voilà pourquoi il importerait tant de savoir comment il vécut. Je ne connais dans l'école hollandaise que trois ou quatre hommes dont la personne intéresse à ce point : Rembrandt, Ruysdael, Paul Potter, Cuyp peut-être, et c'est déjà plus qu'il n'en faut pour les classer.

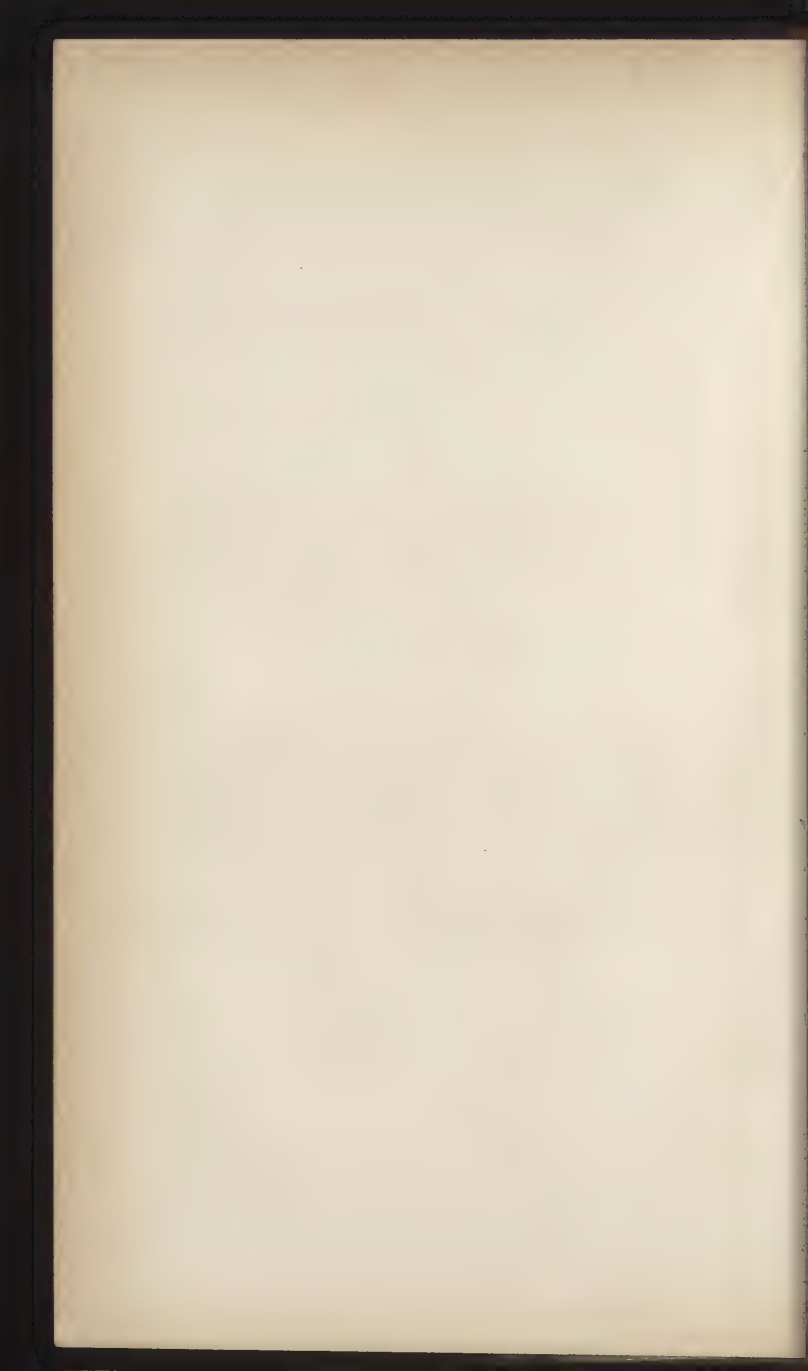


VIII

Cuyp non plus ne fut pas très-goûté de son vivant, ce qui ne l'empêcha pas de peindre comme il l'entendait, de s'appliquer ou de se négliger tout à son aise, et de ne suivre en sa libre carrière que l'inspiration du moment. D'ailleurs, cette défaveur assez naturelle, si l'on songe au goût pour l'extrême *fini* qui régnait alors, il la partageait avec Ruysdael, il la partagea même avec Rembrandt, lorsque vers 1650 Rembrandt cessa tout à coup d'être compris. Il était, comme on le voit, en bonne compagnie. Depuis, il a été bien vengé, par les Anglais d'abord, plus tard par l'Europe entière. Dans tous les cas, Cuyp est un très-beau peintre.

En premier lieu, il a ce mérite d'être universel. Son œuvre est un si complet répertoire de la vie hollandaise, surtout en son milieu champêtre, que son étendue et sa variété suffiraient à lui donner un intérêt considérable. Paysages, marines, chevaux, bétail,

talents où Rembrandt trône à l'écart, où Ruysdael est le premier. Cuyp absent, l'école hollandaise perdrait des œuvres superbes : peut-être n'y aurait-il pas un grand vide à combler dans les inventions de l'art hollandais.



IX

Une question se présente, entre beaucoup d'autres, quand on étudie le paysage hollandais et qu'on se souvient du mouvement correspondant qui s'est produit en France il y a quarante-cinq ans à peu près. On se demande quelle fut l'influence de la Hollande en cette nouveauté, si elle agit sur nous, comment, dans quelle mesure et jusqu'à quel moment, ce qu'elle pouvait nous apprendre, enfin par quels motifs, sans cesser de nous plaire, elle a cessé de nous instruire. Cette question, fort intéressante, n'a jamais, que je sache, été pertinemment étudiée, et ce n'est pas moi qui tenterai de la traiter. Elle touche à des choses trop voisines de nous, à des contemporains, à des vivants. On comprend que je n'y serais pas à l'aise. Je voudrais seulement en poser les termes.

Il est clair que pendant deux siècles nous n'avons eu en France qu'un seul paysagiste, Claude Lorrain. Très-Français quoique très-Romain, très-poète, mais avec

Deux des hommes dont je parle restèrent à peu près fidèles à leurs premières affections, ou, s'ils s'en écartèrent un moment, ce fut pour y revenir ensuite. Corot dès le premier jour se détacha d'eux. Le chemin qu'il suivit, on le sait. Il cultiva l'Italie de bonne heure et en rapporta je ne sais quoi d'indélébile. Il fut plus lyrique, aussi champêtre, moins agreste. Il aima les bois et les eaux, mais autrement. Il inventa un style ; il mit moins d'exactitude à voir les choses qu'il n'eut de finesse pour saisir ce qu'il devait en extraire et ce qui s'en dégage. De là, cette mythologie toute personnelle et ce paganisme si ingénieusement naturel qui ne fut, sous sa forme un peu vaporeuse, que la personnification de l'esprit même des choses. On ne peut pas être moins hollandais.

Quant à Rousseau, un artiste complexe, très-déni-gré, très-vanté, en soi fort difficile à définir avec mesure, ce qu'on pourrait dire de plus vrai, c'est qu'il représente en sa belle et exemplaire carrière les efforts de l'esprit français pour créer en France un nouvel art hollandais : je veux dire un art aussi parfait tout en étant national, aussi précieux tout en étant plus divers, aussi dogmatique tout en étant plus moderne.

A sa date et par son rang dans l'histoire de notre

école, Rousseau est un homme intermédiaire et de transition entre la Hollande et les peintres à venir. Il dérive des peintres hollandais et s'en écarte. Il les admire et il les oublie. Dans le passé, il leur donne une main, de l'autre il provoque, il appelle à lui tout un courant d'ardeurs, de bonnes volontés. Dans la nature, il découvre mille choses inédites. Le répertoire de ses sensations est immense. Toutes les saisons, toutes les heures du jour, du soir et de l'aube, toutes les intempéries, depuis le givre jusqu'aux chaleurs caniculaires; toutes les altitudes, depuis les grèves jusqu'aux collines, depuis les landes jusqu'au mont Blanc; les villages, les prés, les taillis, les futaies, la terre nue et aussi toutes les frondaisons dont elle est couverte, — il n'est rien qui ne l'ait tenté, arrêté, convaincu de son intérêt, persuadé de le peindre. On dirait que les peintres hollandais n'ont fait que tourner autour d'eux-mêmes, quand on les compare à l'ardent parcours de ce chercheur d'impressions nouvelles. Tous ensemble, ils auraient fait leur carrière avec un abrégé des cartons de Rousseau. A ce point de vue, il est absolument original, et par cela même il est bien de son temps. Une fois plongé dans cette étude du relatif, de l'accidentel et du vrai, on va jusqu'au bout. Non pas seul, mais pour la plus

grande part, il contribua à créer une école qu'on pourrait appeler *l'école des sensations*.

Si j'étudiais un peu intimement notre école de paysage contemporaine au lieu d'en esquisser les quelques traits tout à fait caractéristiques, j'aurais d'autres noms à joindre aux noms qui précèdent. On verrait, comme dans toutes les écoles, des contradictions, des contre-courants, des traditions académiques qui continuent de filtrer à travers le vaste mouvement qui nous porte au vrai naturel, des souvenirs de Poussin, des influences de Claude, l'esprit de synthèse poursuivant son travail opiniâtre au milieu des travaux si multiples de l'analyse et des observations naïves. On remarquerait aussi des personnalités saillantes, quoique un peu sujettes, qui doublent les grandes sans trop leur ressembler, qui découvrent à côté sans avoir l'air de découvrir. Enfin je citerais des noms qui nous honorent infiniment, et je n'aurais garde d'oublier un peintre ingénieux, brillant, multiforme, qui a touché à mille choses, fantaisie, mythologie, paysage, qui a aimé la campagne et la peinture ancienne, Rembrandt, Watteau, beaucoup Corrége, passionnément les taillis de Fontainebleau et par-dessus tout peut-être les combinaisons d'une palette un peu chimérique ; — celui de tous les peintres contemporains, et c'est encore un titre, qui le premier

devina Rousseau, le comprit, le fit comprendre, le proclama un maître et le sien, et mit au service de cette originalité inflexible son talent plus souple, son originalité mieux comprise, son influence acceptée, sa renommée faite.

Ce que je désire montrer, et cela suffit ici, c'est que dès le premier jour l'impulsion donnée par l'école hollandaise et par Ruysdael, l'impulsion directe s'arrêta court ou dériva, et que deux hommes surtout contribuèrent à substituer l'étude exclusive de la nature à l'étude des maîtres du Nord : Corot, sans nulle attache avec eux ; Rousseau, avec un plus vif amour pour leurs œuvres, un souvenir plus exact de leurs méthodes, mais avec un impérieux désir de voir plus, de voir autrement, et d'exprimer tout ce qui leur avait échappé. Il résulta deux faits conséquents et parallèles : des études plus subtiles, sinon mieux faites ; des procédés plus compliqués, sinon plus savants.

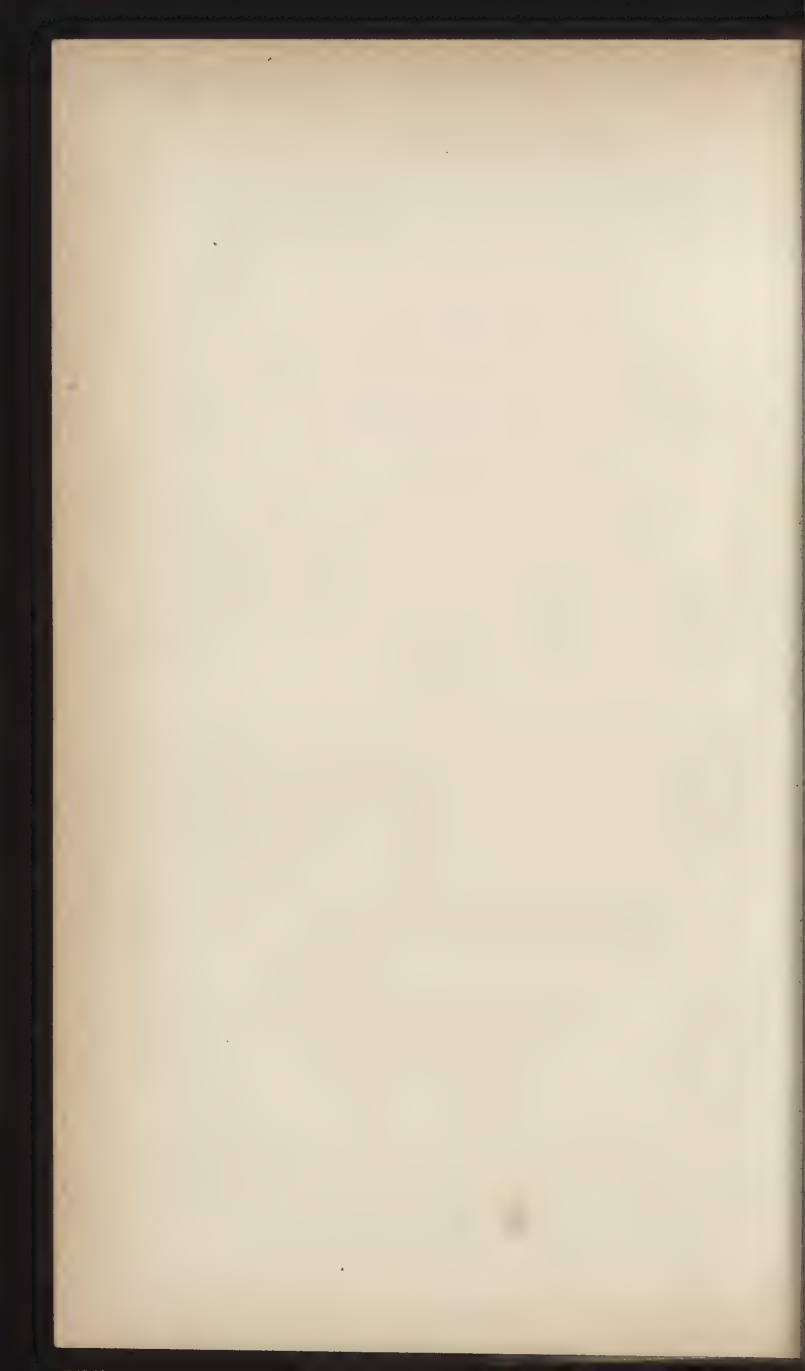
Ce que Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Sénancour, nos premiers maîtres paysagistes en littérature, observaient d'un coup d'œil d'ensemble, exprimaient en formules sommaires, ne devait plus être qu'un abrégé bien incomplet et qu'un aperçu bien limité le jour où la littérature se fit purement descriptive. De même les be-

soins de la peinture, voyageuse, analytique, imitative, allaient se trouver à l'étroit dans le style et dans les méthodes étrangères. L'œil devint plus curieux et plus précieux; la sensibilité, sans être plus vive, devint plus nerveuse, le dessin fouilla davantage, les observations se multiplièrent, la nature, étudiée de plus près, fourmilla de détails, d'incidents, d'effets, de nuances; on lui demanda mille secrets qu'elle avait gardés pour elle, ou parce qu'on n'avait pas su, ou parce qu'on n'avait pas voulu l'interroger profondément sur tous ces points. Il fallait une langue pour exprimer cette multitude de sensations nouvelles; et ce fut Rousseau qui presque à lui tout seul inventa le vocabulaire dont nous nous servons aujourd'hui. Dans ses esquisses, dans ses ébauches, dans ses œuvres terminées, vous apercevrez les essais, les efforts, les inventions heureuses ou manquées, les néologismes excellents ou les mots risqués dont ce profond chercheur de formules travaillait à enrichir la langue ancienne et l'ancienne grammaire des peintres. Si vous prenez un de ses tableaux, le meilleur, et que vous le placiez à côté d'un tableau de Ruysdael, d'Hobbema ou de Wynants, du même ordre et de même acception, vous serez frappé des différences, à peu près comme il vous arriverait de l'être si vous lisiez coup sur coup

et la campagne de Rome, et jamais il n'y eut d'école locale assez forte pour empêcher le paysage italien d'y glisser cette fleur étrangère qui n'a jamais donné que des produits hybrides. Depuis trente ans, on est allé beaucoup plus loin. Les voyages lointains ont tenté les peintres et changé bien des choses à la peinture. Le motif de ces excursions aventureuses, c'est d'abord un besoin de défrichements propre à toutes les populations accumulées en excès sur un même point, la curiosité de découvrir et comme une obligation de se déplacer pour inventer. C'est aussi le contre-coup de certaines études scientifiques dont les progrès ne s'obtiennent que par des courses autour du globe, autour des climats, autour des races. Le résultat fut le genre que vous savez : une peinture cosmopolite, plutôt nouvelle qu'originale, peu française, qui ne représentera dans notre histoire, si l'histoire s'en occupait, qu'un moment de curiosité, d'incertitude, de malaise, et qui n'est à vrai dire qu'un changement d'air essayé par des gens assez mal portants.

Cependant, sans quitter la France, on continue de chercher au paysage une forme plus décisive. Il y aurait un curieux travail à faire sur cette élaboration latente, lente et confuse d'un nouveau mode qui n'est point trouvé, qui même est bien loin d'être trouvé, et

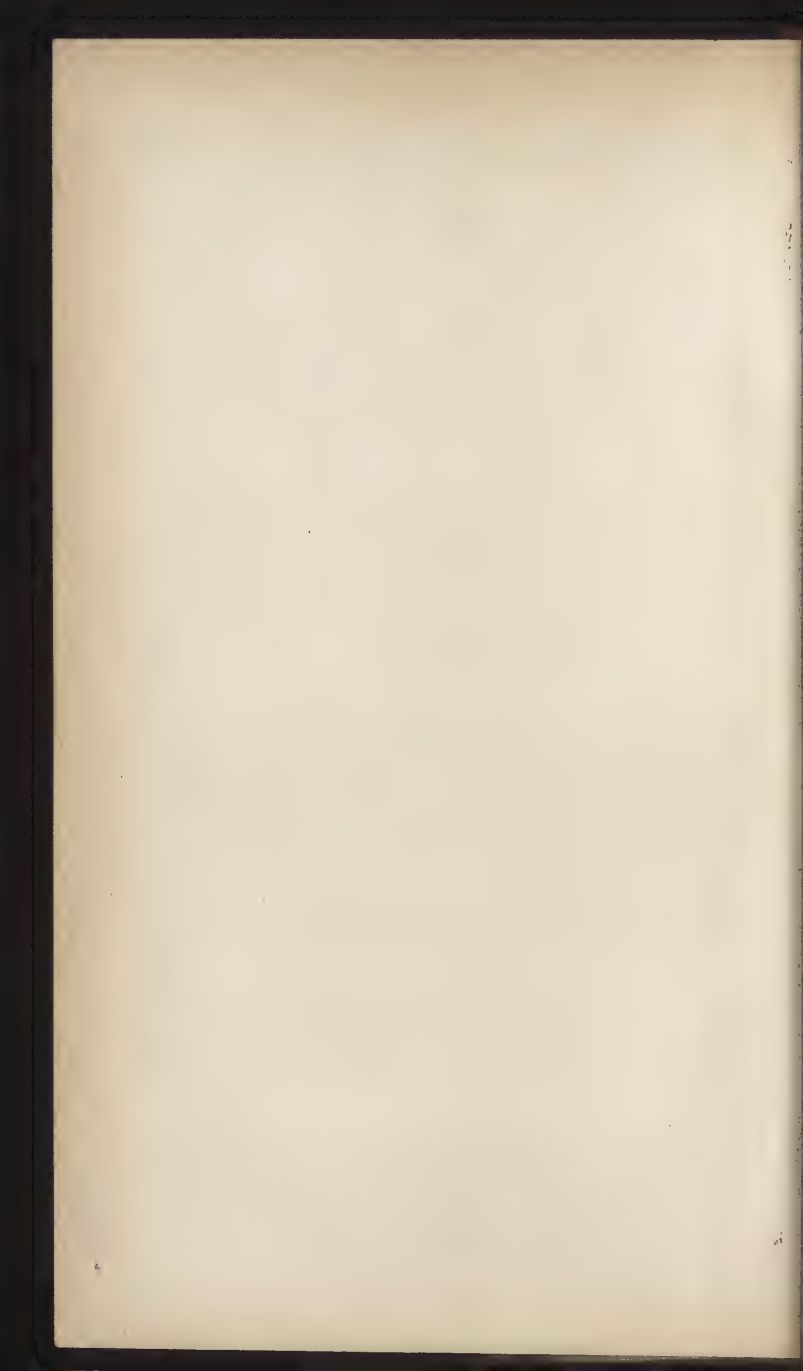
mystère était un des attrait de la peinture, cèdent la place à l'amour du vrai absolu et du textuel. La photographie quant aux apparences des corps, l'étude photographique quant aux effets de la lumière, ont changé la plupart des manières de voir, de sentir et de peindre. A l'heure qu'il est, la peinture n'est jamais assez claire, assez nette, assez formelle, assez crue. Il semble que la reproduction mécanique de ce qui est soit aujourd'hui le dernier mot de l'expérience et du savoir, et que le talent consiste à lutter d'exactitude, de précision, de force imitative avec un instrument. Toute ingérence personnelle de la sensibilité est de trop. Ce que l'esprit imaginait est tenu pour artifice, et tout artifice, je veux dire toute convention, est pros- crit d'un art qui ne peut être qu'une convention. De là, des controverses dans lesquelles les élèves de la nature ont pour eux le nombre. Même il existe des appellations méprisantes pour désigner les pratiques contraires. On les appelle le *vieux jeu*, autant dire une façon vieillotte, radoteuse et surannée de comprendre la nature en y mettant du sien. Choix des sujets, dessin, palette, tout participe à cette manière impersonnelle de voir les choses et de les traiter. Nous voilà loin des anciennes habitudes, je veux dire des habitudes d'il y a quarante ans, où le bitume ruisselait à flots sur les palettes



X

Je serais fort tenté de me taire sur la *Leçon d'anatomie*. C'est un tableau qu'il faudrait trouver très-beau, parfaitement original, presque accompli, sous peine de commettre, aux yeux de beaucoup d'admirateurs sincères, une erreur de convenance ou de bon sens. Il m'a laissé très-froid, j'ai le regret d'en faire l'aveu. Et cela étant dit, il est nécessaire que je m'explique ou, si l'on veut, que je me justifie.

Historiquement, la *Leçon d'anatomie* est d'un haut intérêt, car on sait qu'elle dérive de tableaux analogues perdus ou conservés, et qu'elle témoigne ainsi de la façon dont un homme de grande destinée s'appropriait les tentatives de ces devanciers. A ce titre, c'est un exemple non moins célèbre que beaucoup d'autres du droit qu'on a de prendre son bien où on le trouve, quand on est Shakspeare, Rotrou, Corneille, Calderon, Molière ou Rembrandt. Notez que dans cette liste des inventeurs pour qui le passé travaille, je



XI

Harlem.

C'est à Harlem, comme je vous l'ai dit, qu'un peintre en quête de belles et fortes leçons doit se donner le plaisir de voir Frans Hals. Partout ailleurs, dans nos musées ou cabinets français, dans les galeries ou collections hollandaises, l'idée qu'on se fait de ce maître brillant et très-inégal en sa tenue est séduisante, aimable, spirituelle, assez futile, et n'est ni vraie ni équitable. L'homme y perd autant que l'artiste est amoindri. Il étonne, il amuse. Avec sa célérité sans exemple, la prodigieuse bonne humeur et les excentricités de sa pratique, il se détache par des goguenardises d'esprit et de main sur le fond sévère des peintures de son temps. Quelquefois il frappe ; il donne à penser qu'il est aussi savant que bien doué, et que sa verve irrésistible n'est que la grâce heureuse d'un talent profond ; presque aussitôt il se compromet, se discrédite et vous décourage. Son *portrait* qui figure au musée

